National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ MICROFILMÉE TELLE QUE NOUS L'AVONS REÇUE

NL-339 (r.86/06)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

POPULISM and MODERNISM IN UKRAINIAN LITERARY CRITICISM: 1860 - 1920

by

© HALYNA MUCHIN

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

UKRAINIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF SLAVIC AND EAST EUROPEAN STUDIES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1987

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-37653-8

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Halyna Muchin

TITLE THESIS: Populism and Modernism in Ukrainian Literary Criticism: 1860 - 1920

DEGREE: Doctor of Philosophy

YEAR THIS DEGREE GRANTED: Spring, 1987

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

H. Muchin
(Student's signature)

165 Lansdowne Avenue
(Student's permanent address)
Winnipeg, Manitoba
R2W 0G2

DATED April 16 1987

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled POPULISM AND MODERNISM IN UKRAINIAN LITERARY CRITICISM: 1860 - 1920 submitted by HALYNA MUCHIN in partial fulfilment of the requirements for the degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY.

[illegible]
Supervisor

[illegible]

John-Paul Himka

Edward Mozejko

Bohdan Rubchak
External Examiner

Date: October 3, 1986

ABSTRACT

As a literary movement, Ukrainian Populism has long been neglected, regardless of the fact that from the second half of the nineteenth century to the end of the first decade of the twentieth century, it was the most typical and important phenomenon of Ukrainian literature. This work is the first attempt at a spectroscopic overwiev of this movement and its underlying basis which was hostile to modernistic tendencies in Ukrainian belles lettres.

The ideological concepts of the Populists reflected the world outlook of the Ukrainian peasant. For the Populists the aim of literature was to replicate the peasant's mode of life, manners and customs.

Ukrainian Modernism in all its stages was, in the main, a reaction against Populism. At a time when Modernism in Western Europe adhered to the principle of "art for art's sake", such a principle was quite impossible in Ukrainian Modernism because of the utilitarianism and didacticism which permeated all of Ukrainian Populism. The struggle between the Modernists and the Populists forms the basis for this study.

At the end of the nineteenth century Impressionism marked the beginning of a process of moving away from Populism and an attempt to consider literature as art free of utilitarian concerns. As developed by Ukrainian post-revolutionary writers, Impressionism was the turning point in the development of Ukrainian Modernism.

Another aspect of the reaction against Populism was early Ukrainian Expressionism, whose beginnings coincided with the appearance of impressionistic works. Constructivism, although sharing some traits with Western European Expressionism, had its own distinct characteristics in Ukrainian literature.

Modernism and its struggle with the populistic dogmas reached the pinnacle with the development of Ukrainian Neoromanticism. _Moloda muza_ had great

aspirations to lead Ukrainian literature out of Populism. The khatiany critics and theoreticians considerably strengthened those elements which were beginning to delineate the literary programs of the molodomuzivtsi. In the second decade of the twentieth century, the khatiany finally were able to claim a marked victory over the Populists as a result of their aesthetic creed and national policy.

The critical and literary work of the molodomuzivtsi and khatiany was the prologue to the short period of Ukrainian independence and the first ten years of Soviet rule, when Ukrainian literature incorporated clearly defined modernistic movements. This modernistic trend, however, was short lived, ending in 1930's as a direct result of Soviet literary policy.

ВСТУП

У пропонованій тут праці робляться спроби розглянути концепційну плятформу української літературно-народницької критики в різних її стадіях, остільки, оскільки вона стосувалася нових тенденцій в українській літературі, з одного боку, а з другого - робиться синтетично-аналітичний огляд розвитку модерної критичної думки кінця дев'ятнадцятого й початку двадцятого століття в конфронтації її з войовничими доктринами народників. Критичні розправи між народниками та модерністами становлять центральну вісь цієї праці.

Первісний задум був проаналізувати приплив різних модерних стилів та їхні особливості в українській літературі. Однак у процесі дослідів я прийшла до переконання, що нові струмені щоразу натрапляли на рішучу опозицію глибоко закоріненого народництва, яке послідовно нищило зародки модерних літературних тенденцій та що модерністичний рух в українській літературі був, передусім, постійним відштовхуванням від народництва й завзятою боротьбою з ним. Тому, замість аналізувати модерні стилі та втілення їх у конкретних літературних творах, мені видалося доцільнішим простежити причини запізнювання нових українських літературних процесів та причини їх повсякчасних неуспіхів. Наслідком цього палкі антинародницькі арґументації експонентів імпресіонізму, експресіонізму та неоромантизму, їх небажання підпорядкуватися вимогам народницьких догм та їхнє незмінне прагнення до оновлення української літератури складають зміст моєї теми.

Я свідомо не вглиблювалася в зовнішні причини та наслідки, тобто в історично-політичний аспект: "неволя", "вимоги доби", "такі були часи" тощо. Про це написано багато. Мені забажалося підняти досі непідніману заслону й побачити внутрішню ґаму фактів, відбитих у тогочасній літературній критиці.

Для того, щоб висвітлити народження нової естетики, виявилося необхідним розглянути передусім явище літературного народництва, зіставити

його програми з новими теоріями, маніфестами, деклараціями, літературно-критичними та полемічними статтями й на такому тлі реконструювати динаміку літературних процесів того часу.

Ця праця - це перша спроба пролити дещо світла на забуту літературну епоху й на вичерпність не претендує. Потреба такої праці відчувається сильно вже від довшого часу. Не тільки сучасний студент, але й викладач української літератури, якщо його не спонукало особисте зацікавлення дискутованим періодом, і якщо він не поробив власних дослідів у цьому напрямку, не наважується торкатися відповідного питання.

Окремі згадки про український модернізм зустрічаються в українських радянських публікаціях, однак переважно в звульгаризованій формі як пропаґандивний засіб для дискредитації письменників, творчість яких ніяк не вдається підвести під рубрику пануючої марксо-ленінської партійної ідеології. Однак модерністів, яких за всіх обставин не можна було проскрибувати, бо без них залишилася б глибока прірва в українській літературі, українські радянські літературознавці не тільки визнають, а й у світлі своїх ідеологічних тлумачень акцептують, і навіть ведуть від них родовід соціялістичного реалізму. Вони навіть позитивно висловлюються про українських модерністів, коли та сама ідеологія диктує їм познущатися над якимись немилими їм літературними критиками з "буржуазно-націоналістичного" табору (наприклад над Сергієм Єфремовим) за їхню опозицію до модернізму. Прикладом такого трактування українського модернізму можуть послужити праці Н. Л. Калениченко, І. І. Пільгука, А. Каспрука, М. Логвиненка, О. Килимника.

Українські літературні критики на Заході, не маючи великого доступу до необхідного джерельного матеріялу, не поробили фундаментальних дослідів, щоб об'єктивно висвітлити дотичні явища. Це питання обговорювали в окремих статтях та побіжно згадували в своїх працях М. Глобенко, В. Державин, О.

Зуєвський, Ю. Лавріненко, Ю. Луцький, І. Кошелівець, В. Петров, Б. Рубчак, Ю. Шевельов, а також дехто з покоління наймолодших літературознавців, зокрема О. Ільницький та М. Шкандрій.

Виклад у цій праці описово-аналітичного, а часто й полемічного характеру, побудований на малодоступних і тому майже забутих джерелах, на здебільша суперечливих і надто гарячих дискусіях, яких, усупереч бажань, не можна було обминути без шкоди для фактичного насвітлення аналізованих проблем.

Я багато зобов'язана професорові Олегові Зуєвському за його критичні завваги, а зокрема за його лекції з українського модернізму, що були стимулом для моєї думки й послужили риштуванням для цієї праці; професорові Едвардові Можейкові за інспірацію попрацювати над українським модернізмом, а також за його критику на цю працю; професорам Олегові Ільницькому та Іванові-Павлові Химці дякую за прочитання манускрипту й критичні завваги до нього; професорові Богданові Рубчакові я особливо вдячна за його ґрунтовну критику, що в багатьох випадках заставила мене вглибитись у складні та суперечливі питання. Інститутові літератури ім. Т. Г. Шевченка в Києві я вдячна за дозвіл ознайомитися з більшістю видань, друкованих у 1920-х роках та з деякими архівними матеріялами, а науковій бібліотеці ім. Василя Стефаника у Львові за даний мені доступ до періодичних видань кінця дев'ятнадцятого століття, публікованих у Західній Україні. Іванові С. Мухинові, бібліотекареві Манітобського університету, моє велике спасибі за його допомогу в розшуках рідкісних матеріялів.

ЗМІСТ

1. ВИЗНАЧЕННЯ НАРОДНИЦТВА ТА МОДЕРНІЗМУ 1
2. РОМАНТИЗМ І НАРОДНИЦТВО 26
   А. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА 33
3. РЕАЛІЗМ, НАТУРАЛІЗМ І НАРОДНИЦТВО 64
   А. ЛІТЕРАТУРНА ПОЛЕМІКА 77
   Б. ПІЗНЄ НАРОДНИЦТВО 89
   В. ПРОВІСНИКИ МОДЕРНІЗМУ 105
4. ІМПРЕСІОНІЗМ 115
   А. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА 120
   Б. НА НОВОМУ ЕТАПІ 148
5. ЕКСПРЕСІОНІЗМ 166
   А. ПЕРШІ ПАРОСТКИ 168
   Б. КОНСТРУКТИВІЗМ ЧИ ЕКСПРЕСІОНІЗМ У ТЕОРІЯХ "АВАНҐАРДУ"? 196
6. НЕОРОМАНТИЗМ 232
   А. ДЕКАДЕНТИЗМ 237
   Б. ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ 249
   В. ЛІТЕРАТУРНА ДИСКУСІЯ: 1902 - 1904 265
   Г. "МОЛОДА МУЗА" 294
   Ґ. ХАТЯНИ 318

ВИСНОВКИ 350

БІБЛІОГРАФІЯ 362

1. ВИЗНАЧЕННЯ НАРОДНИЦТВА ТА МОДЕРНІЗМУ

Зародження та ускладнений розвиток українського модернізму як антипода народництва сильно закарбовані в анналах літературної критики. Завзяті війни між народниками та модерністами ґрунтувалися не так на боротьбі двох поколінь (Єфремов, наприклад, був навіть молодшим від деяких його сучасників-модерністів) і, головне, не так на основі світоглядних розходжень, як на відмінних поняттях про літературу та її завдання. Народники виходили з засад, що література мусить мати громадське призначення, вона повинна була стояти на службі свого народу, розв'язувати його проблеми, боротися за його права, визнавати принцип, згідно з яким письменникове <u>я</u> повинне бути підпорядковане <u>нам</u>, тобто громаді.

Теми літератури, як завважувала критика, "мали бути виключно громадського характеру, а форма мала бути основана передусім на якомусь сильно спрощеному... сурогаті народної творчости".[1] Тож література герметично закривалася в рамки вузького утилітаризму, насильно відривалася від світових літературних процесів. Літературні твори мали бути настроєні на мінор в оспівуванні краси української природи та оплакуванні соціяльних бід селянства. Українське селянство в його "реальній" описовості, в домінуючих пропорціях, мало виступати як стрижнева база твору.

Модерністи, не відмовляючися служити народові, але народові в сучасному розумінні цього слова, намагалися урбанізувати літературу, знаходити нові форми та художні засоби для зображення не тільки селянина, але й міського інтеліґента. Вони захищали право вільної від утилітаризму творчости, орієнтувалися на європейські літературні процеси, проголошували нові естетичні постуляти, "нову красу".

---

[1] Богдан Рубчак, "Пробний лет; тло для книги," Вступна стаття, <u>Остап Луцький – молодомузець</u> (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968), стор. 27-28.

Основні розходження між модерністами та народниками виявлялися по суті не в селянських темах і не в "новій красі", а в підході до цих явищ. Краса, як писав один з модерністів, виступаючи проти своїх опонентів, "одвічна... се лиш підхід до неї з тих сторін, з яких не заходили попередні напрями... се продукт відчування більше тонкої нервової організації, продукт глибшого розуміння прекрасного".[1]

Щоб з полемічною гостротою підкреслити непорозуміння між народниками та модерністами, варто згадати слова найсильнішого опозиціонера модернізму, для якого "нова краса" видавалася не тільки чудною, але й смішною в українській літературі, бо це ж, казав він, література "мужицька," і раптом – модернізм. "Нет, уж – писав він – Бог с ним, с этим новым направлением. Да минует нас чаша сия!".[2]

Для того, щоб ясніше висвітлити антагоністичні суперечності між народниками та модерністами, необхідно почати від ширших обрисів їхнього історичного родоводу.

Наскільки можна було простежити в доступних джерелах, термін <u>народництво</u> пов'язаний частинно з терміном <u>народність</u>, що ним послуговувалися українські літературні критики другої половини 19-го століття, вкладаючи в це поняття принцип народности в літературі, тобто тезу про літературу для селянських мас. Деякі чільні критики другого покоління, пропагуючи подібні завдання літератури, виходили водночас з принципів російського літературного народництва й усе це разом дало підстави визначати літературний напрям, пануючий в Україні протягом 19-го та початку 20-го століття, <u>народницьким</u>. Виразно окреслений термін <u>народництво</u> зустрічається

---

[1]Гнат Хоткевич, "'Пульсація живої мислі'," У кн.: <u>Ольга Кобилянська в критиці та спогадах</u> (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963), стор. 90.

[2]Сергій Єфремов, "В поисках новой красоты," <u>Киевская старина</u>, т. 79 (1902), стор. 114.

вже в 1897 році в статті Лесі Українки, де вона, полемізуючи з Іваном Франком, відзначала: "слово 'народ' Франко уживає не в европейському розумінні, а в народницькому: 'селянин'".[1] В такому розумінні цей термін послідовно застосовували експоненти українського модернізму, критики 1920-х років, а також частина тих критиків, які після другої світової війни опинилися на еміграції.

В українському радянському літературознавстві цей період, точніше велику добу від Котляревського до часів революції 1917 року (з деякими обмеженнями, звичайно, коли відводять вельми мало місця для романтичного періоду – для харківських романтиків, раннього Шевченка тощо), охоплюється терміном критичний реалізм і вважається "найвищим досягненням літератури напередодні пролетарського етапу визвольного руху" та "стовповою дорогою української літератури".[2]

Щоб зрозуміти особливості народницького напряму в українській літературі, необхідно пролити спочатку дещо світла на концепцію новітнього народу взагалі і на концепцію новітнього українського народу зокрема. Термін новітній народ виступає тут на означення безстанової спільноти нових часів у противагу до станово розчленованого суспільства часів феодалізму.

Визначення новітнього народу набрало відмінних тлумачень у залежності від дисциплін – соціології, історичних наук, філософії. Для нашої мети досить сказати, що народові притаманні спільність території, самоврядування, відносна самовистачальність, тобто відносна економічна незалежність від інших народів, лояльність членів даного суспільства до своєї держави, яку вони захищають від

---

[1]Леся Українка, "Не так тії вороги, як добрії люди," Твори, т. 12 (Нью Йорк: Тищенко та Білоус Видавнича спілка, 1954), стор. 21. Підкреслення моє. Вперше друковано: Житє і слово, 6 (1897), стор. 244-250. Стаття підписана криптонімом Н. С. Ж.

[2]В. М. Лесин і О. С. Пулинець, Словник літературознавчих термінів (Київ: Видавництво "Радянська школа", 1965), стор. 310.

зовнішніх та внутрішніх руйнуючих сил, а також культурна самобутність - спільність мови, побуту, традицій, звичаїв, суспільних вартостей та норм, що об'єднують усі прошарки даного суспільства й відображаються в його суспільній свідомості та суспільній психології.

Важливе визначення народу, що може бути також застосоване до народу українського, зробив польський дослідник Юзеф Халасіньський. Народ, твердив він, у своїй специфіці є структурою, базованою на спільних цінностях духової культури, а не на політичній владі. Тому, власне, таку істотну ролю в тій структурі відіграють творці культури. Письменники та люди з багатими інтелектами, на його думку, допомагають формувати уявлення, ідеї, поняття, міти про людину й суспільство та про сутність культури, без якої не було б ідеї суспільства чи народу. Хоч саме слово ідея, писав Халасіньський, сугерує перевагу розумового й філософського змісту, то все ж таки ідея суспільної тотальности є радше справою "wyobraźni i sztuki", ніж науки та логічної аналізи. Отже, за його твердженням, таке визначення не дискваліфікує суттєвого поняття, а доводить наявність факту, що, не зважаючи на глибокий інтелектуальний зміст ідеї народу, існування духової цілості народу не можна розумово довести - в неї можна лише вірити. Народу не можна собі уявити без ідеї народу, що завжди більшою чи меншою мірою є мітом народу.[1]

Групування чи перегруповування народів, консолідація народних спільнот відбувалися в різні періоди 19-го століття в залежності від історичних та політичних обставин даного народу. В українській історіографії цей період визначається як національне відродження, в англійській як national awakening або перші кроки до nation-building.

[1]Цитовано за: Andrzej Zieliński, Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815 - 1831 (Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1969), стор. 21.

Для кристалізації глибшої ідентичности окремих народів Европи визначну ролю відіграв Віденський конґрес, що відбувався в 1814-1815 роках, завершивши війни коаліцій европейських держав проти Наполеона, та встановив новий територіяльний розподіл Европи. Щождо України, то, згідно з цим розподілом, Східня її частина далі залишалася в складі Російської імперії. Під владу російського царя віддане було Королівство Польське, до якого входили Холмщина та Підляшшя. Галичина, Буковина, Закарпаття залишалися в складі Австрійської імперії.

Досліджуючи питання народу й народности в польській публіцистиці та літературі, Анджей Зєліньский, наприклад, завважував, що в Польщі формування новочасного народу розпочалося в кінці 18-го століття та що 1815 рік застав польський народ об'єднаним уже духово й готовим до нового етапу свого розвитку. Народ визнано тут як основу суспільства, а питання народности - ранній етап народотворчого процесу, коли формувався польський народний світогляд - ставало в центрі тогочасних історичних досліджень, а також у центрі тогочасних літературних творів, що відбивали ідеали польського народу.[1]

В Европі 1820-і роки були позначені бурхливими революційними подіями в Еспанії, Сицілії, Португалії, на Балканах. Починався поступовий розбір Османської імперії - здобувала автономію Сербія, у Греції почалося повстання проти турків.

Романтизм, що панував досі в літературі, затріюмфував тепер у політиці. Розпочалася доба революцій з гаслом "воля, рівність, братерство", що захопило навіть політично відсталу Росію і в 1825 році викликало повстання декабристів, відразу придушене урядовими військами.

З европейськими подіями 1820-х - 1830-х років було також пов'язане заснування в 1846 році Кирило-Методіївського Братства (головним ідеологом

[1] Andrzej Zieliński, Naród i narodowość..., стор. 7-8.

якого був Микола Костомаров), що ставило собі за мету інтереси українського народу, його самобутність, визволення селянства з кріпосництва, виходячи з позицій федеративної спілки слов'янських народів, в якій кожен народ мав зберігати свої особливості та особисту й громадську свободу.

Програма цього Братства, викладена в месіяністичному дусі Миколою Костомаровим у його Книгах битія українського народу (1846), мала в своїх основах ідею утворення вільної української республіки. Народ у цій програмі визначався як суспільство, що заселяє певний край, даний Богом, у якому всі люди мали бути рівними. І тільки з приходом до влади царів це суспільство було поділене на кляси – "одних назвали панами, а других пробробили невільниками".[1]

Програма фактично проповідувала ідею новітнього українського народу, виводячи його початки з дохристиянських часів, "коли не було ані царів, ані панів, і всі були рівні".[2] Поділивши суспільство на стани, царський уряд Росії "хотів забити народ простий... щоб у нього не було ні почуттів, ні розуму... зробити з народу дерево або камінь, щоб народ простий утратив навіть постать чоловічу".[3] В основи дефініції українського народу ця програма ставила селянство як єдиний неденаціоналізований суспільний стан. У програмі відзначалося, що Україна перетривала всі знущання над нею лише завдяки простому людові, й категорично засуджувалося інтелігенцію, про яку сказано: "хоч і був цар, та чужий, і хоч були пани, та чужі, і хоч з української крови були ті виродки, одначе не псували своїми губами мерзенними української мови й самі себе не називали українцями."[4]

[1]Микола Костомаров, Книги битія українського народу (Львів-Київ: "Новітня бібліотека", 1921, стор. 8.

[2]Там же, стор. 15.

[3]Там же, стор. 19.

[4]Там же, стор. 21.

Отже програма Кирило-Методіївського Братства, як бачимо, закладала основи народницького напряму в українській літературі, з одного боку, а з другого – пов'язувалася з тими силами, що в 1848 році викликали революцію европейських народів проти режиму самовладдя монархів, поширюючи ідеї лібералізму та політичну незалежність поневолених народів.

Формування українського народу в сучасному розумінні цього слова відбувалося повільно й довго. Перший літературний твір Енеїда Івана Котляревського,[1] написаний українською народною мовою, був тільки жартівливим співом і не ставив перед собою завдань творення важливої духової підвалини для новітнього українського народу, однак сама його поява у відповідний час була літературним висловом того формування та стала вагомим явищем, поклавши згодом початок новій українській літературі.

На початку 19-го століття була написана Історія Русів,[2] перший історичний твір, у якому питання українського народу та української державности вперше поставлено відрубно від Росії. Вважається, що під впливом цієї праці згодом писав свою Историю Малороссии Микола Маркевич, опубліковану в 1842-1843 роках, яка лягла в основи новітньої історії України.[3]

Народотворчі процеси в Україні половини 19-го століття були подібними до тих процесів, що відбувалися в інших країнах Европи наприкінці попереднього

---

[1]Перших три частини Енеїди були опубліковані в 1798 році в Петербурзі. Друге видання з 1809 року мало вже чотири частини. Після того автор скоро закінчив твір, що складався з шістьох частин, однак протягом трьох десятиліть він не міг знайти видавця і твір лежав не опублікований. (Див. І. П. Котляревський, Твори у двох томах, т. 2, Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро," 1969, Листи Котляревського до М. Гнєдича, стор. 198; М. Мельгунова, стор. 211; І. Лисенкова, стор. 233). Повне видання Енеїди вийшло в 1842 році – чотири роки після смерти письменника.

[2]Автор Історії Русів невідомий. Спочатку вважали автором архиєпископа Г. Кониського, але пізніше його авторство було заперечене і з'явилася низка інших гіпотез.

[3]Д. Дорошенко і О. Оглоблин, "Джерела й історіографія," Енциклопедія українознавства в двох томах, т. 1, ч. 2 (Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949), стор. 400.

століття. Інтерес до своєї народности, народного життя, народної мови та народної словесности, характеристичний для доби романтизму, ставав невичерпним джерелом для всіх ділянок української науки. Запізнений процес народження національної свідомости українського народу був спричинений особливостями його історичних умов та суспільної структури. В цей час вищі кляси українського суспільства були зрусифіковані або спольонізовані й не мали ніякого духового зв'язку з нижчими сферами населення, зокрема селянством. Були тільки одиниці, які, відчуваючи загрозу поглинення української народности політикою русифікації, скерували свою працю в русло народної культури. Рушійною силою та виразником народних прагнень уважалося селянство й уся увага була спрямована саме на цей прошарок населення. Термін народ застосовувся лише до селянських мас.

Активними творцями нових понять про народ були передусім дослідники історії України – Михайло Максимович, Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, які в центрі своєї уваги поставили село, селянське життя, історію селянських рухів, що й визначило новий напрям української історіографії, який, за визначенням Дмитра Дорошенка та Олександра Оглоблина, "при певних відмінах у різні часи і в різних дослідників був об'єднаний однією ідеєю – ідеєю народництва".[1]

Паралельно до історичних студій, під впливом романтизму, вивчалася етнографія, в основи якої були покладені описи духовости та побуту селянства "в дусі романтично-етнографічного народництва",[2] що його Віктор Петров визначав так:

> Політично-соціяльні й світоглядні течії кінця XVIII і початку XIX ст. в центрі доктрини ставлять народ. Станово розчленованому суспільству,

[1]Там же. (Підкреслення моє).

[2]В. Петров, "Методологічно-світоглядові напрями в українській етнографії XIX-XX ст.," Енциклопедія українознавства в двох томах, т. 1, ч. 1 (Мюнхен-Нью-Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949), стор. 185.

яким воно було в XVIII ст., протиставлюється безстанова єдність народу, принцип народної спільноти, в основі якої лежить простолюддя, селянство. Згідно з цією політично-соціяльною концепцією, народ це і є селянство. Панство вилучається із складу народу, визнається за елемент, що віддалився й відчужився від народу, а тому духово й матеріяльно є нетворчий і непродуктивний. Лише народ, лише селянство творить і зберігає національно духові й матеріяльні вартості. Відповідно до цього, народознавство - етнографія стає провідною наукою того часу, що їй мають підпорядкуватися інші. В основу наукових ідеологічно-громадських і політично-соціяльних течій лягають засади етнографізму, з одного боку, і народности, з другого.[1]

Тогочасна література вважалася однією з найефективніших форм виховання селянства й була сильно підпорядкована етнографії - етнографічній описовості селянського життя та його світоглядних основ. "Вирішальних пропорцій набрали тоді поняття народна мова, народна словесність, народний письменник, народний мужицький світогляд, простий, здоровий розум народний".[2] В основу гасла єдиної народної мови була закладена мова простого люду, мова села, що була головною ознакою народної окремішности. Тож, за визначенням Петрова,

> ... селянська концепція народу, з одного боку, й мовно-літературна, філологічна концепція народу, з другого, послідовно сплітались. Твердження "народ - це його мова" стало непохитною догмою для всього XIX століття [...] Концепція літератури в цей період розкривалася в такому ж етнографічно-філологічному пляні. Етнографізуються, знароднюються не лише історія, мова, але й письменство. В письменстві стверджується примат народу й народної усної творчости, [що] визнається за джерело й зразок для письмової словесности [...] Відповідно до цих засад етнографічна концепція літератури прагне стерти різницю між індивідуальною творчістю письменника й етнографічними записами з уст народу, намагається етнографізувати літературу, літературні твори уподібнити етнографічним.[3]

У наступних розділах будуть пороблені спроби висвітлити це явище на основі літературних програм теоретиків народницького напряму в конфронтації з новими поглядами та новими вимогами до літератури.

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же.

Народництво 1860-х років та початку 20-го століття, що прийшло на зміну романтичному народництву, в українській літературній критиці, за визначенням Миколи Зерова, дістало назву наївний побутово-описовий реалізм,[1] а за визначенням Дмитра Чижевського - реалістичне народництво або етнографічний реалізм.[2] Письменники цього періоду, за Чижевським, були під сильним впливом своїх попередників, чималою мірою "перетравлювали" їхні теми, продовжували лінію "народолюбства". Він так характеризував цей період: "відкриті романтикою... елементи народного життя - звичаї, побут, вірування народні та народна поезія залишалися в межах мистецької уваги українського реалізму."[3] Ці елементи, підкреслював критик, "часто закривали від реалістів те, що їх власне цікавило або мало цікавити: соціяльні умовини народного життя."[4]

В українському реалізмі також продовжувалося романтичне захоплення минулим, однак, як відзначав Чижевський, "і етнографізм, і захоплення минулим були, на жаль, в порівнянні з романтикою підупадом," бо в ньому не добачали вже глибокої сутности народного духу, "а бачили лише, в найліпшому випадку, 'народну мудрість'... а в гіршому - просто матеріял без глибшого значення."[5]

Щождо розуміння концепції народ, то Чижевський давав перевагу романтикам, підкреслюючи, що доба "реалізму" виходила "з досить поверхового" розуміння поняття народу як нації й не дійшла б навіть до цього,

[1]Микола Зеров, Нове українське письменство (Київ: "Слово", 1924), стор. 20.

[2]Дмитро Чижевський, Історія української літератури; від початків до доби реалізму (Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1956), стор. 483.

[3]Там же, стор. 482.

[4]Там же, стор. 483. (Підкреслення Д. Чижевського). Далі всі підкреслення в цитованих джерелах належатимуть відповідним авторам, хібащо буде вказано інакше.

[5]Там же.

"якби не те виховання, що його давала поколінням української інтелігенції романтична література."[1]

Представники нового покоління письменників, що називали себе реалістами, ввійшли в українську літературу в 1860-і роки. Вони ставили перед собою завдання зображувати передусім сучасне їм життя народу, "а поскільки - писав Чижевський - народ складався переважно з селянства, то селянська тематика домінувала в надзвичайних розмірах."[2] Прихід саме такого реалізму був зумовлений, як твердив цей дослідник, причинами не так літературними, як соціяльними, а ще більше під впливом російської літератури, "яка в цей час здобула такого рішучого впливу на українську літературу, як ніколи до того."[3]

Впливи російської літератури, що їх Чижевський мав на увазі, стосувалися політично-громадського та літературного рухів у Росії 1860-х - 1890-х років, відомі тепер під назвою народництво. Цей термін був продуктом політичних полемік кінця 19-го та початку 20-го століття. В основі ідеології російського народництва лежала містична майже віра в російське селянство як носія "вищої життєвої мудрости" та зберігача прадавньої засади "общинної власности", в якій нібито були закладені можливості раптового переходу до соціялізму, обминаючи стадію капіталістичного розвитку країни. Рушійною силою цього народництва були вихідці з дворянства та різночинної інтелігенції, що була пройнята месіянізмом та екзальтованою посвятою, обумовленою почуттям вини дворянина перед селянством за гріхи предків-кріпосників. Пануюча ідеологія цього руху - "ходіння в народ" - відбита в наступному пасажі:

> Надо идти в народ, чтобы учить его... чтобы учиться у него... чтобы ознакомиться с ним, узнать на месте его нужды и потребности... чтобы на

[1] Там же.

[2] Там же, стор. 484.

[3] Там же, стор. 487.

себе самом испытать все его страдания... чтобы слиться с ним и тем приобрести его доверие... чтобы разъяснить ему весь ужас его положения... чтобы довести его до сознания лучшего справедливейшего социального строя и необходимости бороться за этот строй... чтобы разжечь существующие в нем революционные страсти и тем возбудить его... ко всеобщему восстанию.[1]

Політичні програми російських народників, а зокрема їхні заклики до встановлення нового державного ладу шляхом революції, мали мале відношення до України. Богдан Рубчак, наприклад, з цього приводу цілком правильно твердив, що хоч "ці тривожні події мали відгомін" в Україні, однак "збройний резистанс не був тоді в центрі [українського] визвольного руху," бо "інтереси українських та російських дисидентів... круто розбігалися."[2] Українські хлопомани 1860-х років – народницька течія української інтеліґенції, що проявляла любов до селянства – продовжували лінію, започатковану українським народницьким рухом у першій половині 19-го століття. Питання рівноправности українського народу з народом російським, самобутність української культури, відмінної від російської, були центральними в діяльності хлопоманів, а також пізніших українофілів. Їхнє "ходіння в народ" було подібним у дечому до "ходіння в народ" попереднього покоління української інтеліґенції й обмежувалося до мирної культурної роботи на селі.

Українські хлопомани та українофіли висували навіть твердження, що російське народництво було породжене подібними рухами в Україні з тотожною навіть метою. С. Подолинський, наприклад, у 1876 році писав: "Та і дійсно, хто в Росії перший вказав шлях 'в народ' як не хлопомани. В 1860-1863 рр. хлопомани ходили в народ так же, з точною такою метою і діяли такими ж способами, як тепер радикали."[3] Михайло Драгоманов також виразно твердив,

[1]В. Богучарский, Активное народничество семидесятых годов (Москва: Издательство М. М. Сабашниковых, 1912), стор. 1.

[2]Богдан Рубчак, "Героїзм малих діл: ситуація української літератури навколо 1878 року," Сучасність, 3 (1979), стор. 61.

[3]Цитовано за: В. С. Жученко, Соціально-економічна програма революційного

що між українофілами та російськими народниками не було принципової різниці. Він писав: "бунтарство-народництво, то й видумали власне українофіли... й подали його росіянам, котрі трохи помазали його інтернаціоналізмом і Парижською Комуною... Звичайно, українофіли навіть не спорились з росіянами, а говорили: та й ми того ж хочемо, тільки не казали як."[1]

Подібне твердження робив і М. Яворський, підкреслюючи, що російські народники "викохалися на українофільстві й козакофільстві" та що Україна "принесла ще й зі старої доби готову власну практику для російської теорії народницької революції".[2]

З трохи іншим тлумаченням українського народницького руху, зарепрезентованого хлопоманами, виступив Богдан Рубчак, слушно стверджуючи, що в тих політичних обставинах, коли навіть найсмирніші прояви культурної роботи часто кінчалися ув'язненням, їхня діяльність була "єдино можливою" та "єдино розумною". Рух хлопоманів, згідно з його інтерпретацією,

> ...був рухом політично куди зрілішим, куди загальнішим і толерантнішим, ніж окремі клітини російського вкрай розсвареного підпілля, бо включали в свої широкі межі національних інтересів світоглядові барви та відтінки від драгоманівців типу Павлика до поміркованого лібералізму Кониського чи Нечуя-Левицького та навіть до консервативного старого Куліша.[3]

Хоч політичні доктрини російського народництва з його прагненнями встановити селянський соціялізм помітно розбігалися з доктринами українського народництва, що шукало для України правового становища в соціяльній системі Російської Імперії, однак, якщо мова про літературні теорії, то вони мали багато спільних рис.

---

[3](продов.) народництва на Україні (Київ: Видавництво Київського університету, 1969), стор. 12.

[1]М. Драгоманов, Листи до Івана Франка і інших: 1887-1895, т. 2 (Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1908), стор. 121.

[2]М. Яворський, Україна в епоху капіталізму (Харків: Державне видавництво України, 1925), стор. 36.

[3]Богдан Рубчак, "Героїзм малих діл...," стор. 62.

Найвидатнішим теоретиком російської народницької літератури вважається М. Михайловський, під впливом якого, з домішкою хлопоманства, розвивав свої літературні теорії молодий тоді критик Сергій Єфремов, що були панівними в українській критиці від 1880-х років до другої декади 20-го століття в межах Східньої України.[1]

Російські письменники-народники в центрі своєї творчости поставили зображення життя російського селянства: світогляд мужика, його рабські терпіння, важкі обставини щоденного життя, з одного боку, а з другого - прикрашували того мужика, благоговіли перед ним. Літературна творчість цих письменників відзначалася публіцистично-агітаційним стилем - жанр сюжетного роману та оповідання дав місце публіцистичним романам, а особливо побутовим та етнографічним нарисам.[2]

Впливи російських письменників-народників і теоретиків літератури поширилися були навіть на Західню Україну. В 1870-х роках Іван Франко явно симпатизував з російським народництвом та цінував тогочасну російську, як він казав, "найпередовішу" літературу: "Розуміється, держава московська, її жандарми і їх гніт на всяку свобідну думку - одно діло, - писав Франко, - а література російська... зовсім друге."[3] І тут він виразно захоплювався теоріями таких російських критиків, як Добролюбов, Писарєв, Щапов та відомим російським народницьким письменником Ф. Решетніковим.[4]

Розуміння концепції народу в Західній Україні не відрізнялося від України Східньої. Іван Франко добре знав, яка сукупність елементів виражає поняття

---

[1]Див. дальші розділи цієї праці.

[2]Краткая литературная энциклопедия, т. 5 (Москва: Издательство "Советская энциклопедия", 1968), стор. 108.

[3]Іван Франко, "Література, її завдання і найважніші ціхи," Твори в двадцяти томах, т. 16 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 8.

[4]Там же.

народу, підкреслюючи, що для того, щоб зрозуміти систему поглядів на явище народу, необхідно "пізнати людей, що заселюють певну територію... пізнати їхній стан теперішній і минулий, їхні фізичні та духові прикмети, їхні установи та економічний стан, їхні торговельні відносини та духові зв'язки з іншими народами."[1] Крім того, в свою дефініцію Франко вводив як невід'ємну складову частину розуміння народу його "політичну історію, історію розвитку інституцій, історію наук та історію промислу".[2]

Зовсім інакше Франко визначав поняття народу для "практичних", як він казав, потреб українського Товариства народознавства, заснованого у Львові в 1895 році. "Під народом - писав він - не розуміємо тут цілої маси, що заселює даний край, але тільки ті нижчі верстви, що відносно найменше підпали культурним змінам, що найбільше зберегли сліди давніших епох розвитку."[3]

Під таким стислим визначенням народу Франко, певна річ, мав на увазі лише селянство та його світогляд - релігійні вірування, поняття про землю, тобто географію, народну медицину, усну літературу, товариські звичаї, етичні погляди.[4]

Франко явно звужував поняття народу "тільки до хлопів".[5] Коментуючи статтю І. Наумовича, друковану в Правді 1879 року, Франко в 1881 році завважував, що Наумович "так само, як ми, відрізняв інтеліґенцію від народу,

---

[1]Іван Франко, "Найновіші напрямки в народознавстві," Твори в двадцяти томах, т. 19 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956), стор. 143.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 144.

[5]Іван Франко, "Чи вертатись нам назад до народу?," Твори в двадцяти томах, т. 19 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956), стор. 41.

розуміючи під народом тільки хлопів".[1] Щождо інтеліґенції, про яку йшла мова в рецензованій Франком статті, то він просто заявляв: "У нас нема інтеліґенції! У нас є тисячі людей письменних, але інтеліґенції нема."[2] Він явно кпив з галицьких інтеліґентів, що були продуктом відповідних обставин і "втискалися в ту мертвлячу форму, котру вже знайшли готовою,"[3] але в той же час намагався ніби розуміти їх, пишучи:

> Ми ж і самі вийшли з тої самої школи і добре знаємо, скільки то важкої, довголітньої боротьби стоїло нам – вирватися з тої форми і переродитися духом до праці для народу. Ми знаємо, що доки виховання у нас буде таке, як досі, доти кожний, заким зможе стати в службу народу, мусить переходити через таке саме пекло внутрішньої боротьби.[4]

Отже на порозі 20-го століття в різних галузях української науки, а зокрема в літературі, вважалося ще, як наголошував Іван Франко, "почесним завданням... любити селянство та послідовно й раціонально для нього працювати".[5]

Найбільші навантаження такої праці силою обставин накладалися на українських письменників як виразників селянських прагнень, селянських учителів, пропаґандистів, амбасадорів. Спадкоємцями такого розуміння народу й таких завдань літератури було покоління критиків, що прийшло до слова з встановленням радянської влади в Україні. Вони також виключали з понять народу інтеліґенцію, звужуючи розуміння народу або до селян, або до робітників у залежності від світоглядних позицій окремих теоретиків. Логічно випливала і назва на окреслення цього періоду в українській літературі – нове народництво або неонародництво.

[1]Там же, стор. 43.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 49.

[4]Там же.

[5]Іван Франко, "Найновіші напрямки в народознавстві," стор. 146.

Термін неонародництво стосується літературних доктрин критиків, які воліли називати себе пролетарськими: Спілка пролетарських письменників "Плуг", заснована в 1922 році й ліквідована в 1932, що ґрунтувалася на ідеї союзу селянства з робітничою клясою, та Спілка пролетарських письменників "Гарт", заснована 1923 року й розпущена 1925 року, що в свої ідеологічні основи закладала постуляти комуністичної партії та поширювала їх серед пролетаріяту. Обидві організації були органічно споріднені із стихією старого народництва, з його етнографічним струменем і рішуче відгороджувалися від інших літературних угрупувань, наприклад, неоклясиків та ваплітян, які ставили вимоги до літератури як мистецтва.

Олександер Дорошкевич уважав неонародництво прямим продовженням "народництва й хуторянства",[1] добачав у ньому "багато спільних рис з ситуацією в російській літературі" другої половини 19-го століття, зокрема з критичними постулятами Михайловського, що були, як він твердив, "цілком пристосованими" до літературної дійсности, твореної пролетарськими письменниками, з тою лише різницею, що на місце російського письменника дворянського походження або різночинця, в українську літературу "прийшов селянин, робітник, тільки трошечки зачеплений культурою, в якійнебудь профшколі чи робфаку".[2]

Від неонародницької літератури її теоретики вимагали, щоб вона була "одним із загонів пролетаріяту", "підвищувала" його свідомість, "допомагала пролетаріятові в його боротьбі й допомагала йому об'єднувати навколо себе його спільників, селянство насамперед".[3]

---

[1]О. Дорошкевич, Слово на диспуті, У кн.: Шляхи розвитку сучасної літератури; диспут 24 травня 1925 р. (Київ: Культкомісія Місцкому УАН, 1925), стор. 62.

[2]О. Дорошкевич, "Ще слово про Европу," Життя й революція, 6-7 (1925), стор. 64.

[3]Н. Рабічев, "Завдання пролетарської літератури," Гарт, 12 (1929), стор. 100.

Борис Коваленко, схильний визначати цей період в українській літературі як пролетарський реалізм, вимагав, щоб письменники ставили в центрі своєї уваги пролетаріят та селянство, а інтелігентам приділяли увагу "лише в залежності від їхнього значення в реальному житті".[1] Він пропонував скеровувати особливу увагу "на зображення нового села", оскільки "сільський побут українським письменникам, здебільшого селянського походження, більше відомий, ніж робітничий".[2]

Досконалу дефініцію неонародницькому селянському письменникові давав Володимир Коряк:

> Селянський письменник є письменник, який у художніх образах відбиває процес перероблення світогляду й психіки бідняцько-середняцьких мас, що йдуть під керівництвом пролетаріяту шляхом колективізації до соціялізму і своєю творчістю сприяють прискоренню цього руху. Селянська література висвітлює колгоспне будівництво і всі економічні, політичні, культурні, побутові й психологічні зрушення селянського життя...[3]

Юрій Лавріненко виразно бачив тоді в письменників-неонародників непорушне підґрунтя старого народництва. Він писав:

> ...селянським письменникам загрожує ота так звана "селянськість"... Тут чуються відгомони отого народництва, що разом із ним прориваються в нашу творчість... Треба оголосити війну отому примітивному натуралізмові, рабському копіюванні дійсности... Треба вивітрити, винищити отой старомодний романтизм просвітянський, що заважає нам творити нову літературу... Майже до кожного з наших письменників простягає руку якийнебудь мрець - "клясик" народник.[4]

У літературних диспутах цього часу антинародники, особливо Микола Хвильовий, ставили на всю широчінь питання відсталости української літератури, визначаючи її як просвітянську. Цей термін був еквівалентним до народництва й фіґурував у літературній критиці протягом 1920-х років. Термін просвітянство

---

[1]Б. Коваленко, "Пролетарський реалізм в українській художній прозі," Гарт, 6-7 (1927), стор. 146.

[2]Там же.

[3]В. Коряк, "Сучасні завдання літературознавства в світлі постанов XVI партз'їзду," Літературний архів, 1-2 (1931), стор. 10.

[4]Юрій Лавріненко, "Проблема стилю," Плуг, 8-9 (1930), стор. 125.

був похідним від назви культурно-освітніх організацій "Просвіта", що починали засновуватися в 1868 році у Львові для поширення освіти серед селянства. На початку 20-го століття ці організації були також поширені на Східній Україні.

Термін неонародництво належить Вікторові Петрову, який він застосував уперше в 1946 році, говорячи про намагання пролетарських письменників, зокрема плужан, реставрувати старе народництво. Аналізуючи українське літературознавство 1920-х та пізніших років, цей критик поділяв українську критичну думку на два основні напрями: "носіїв 'чистого' народництва, спадкових, так би мовити, носіїв традиціоналістичного народництва в літературознавстві" та "представників протилежного напряму – антинародницького".[1] Розвиток подій 1920-х та початку 1930-х років висунув третій панівний напрям, коли, писав Петров, "кермо проводу перейшло в руки представників напряму, який годилося б означити як неонародництво".[2]

У сучасному українському радянському літературознавстві цей період визначається як "оновлення реалізму", як "ключ до розуміння незмірного піднесення активнодіючої і перетворюючої сили соціялістичного мистецтва",[3] що успадкувало від "класиків", а в нашому визначенні – народників, принцип "слугування народові", доповнивши його непорушною догмою "партійности". Степан Крижанівський, наприклад, ясно визначав цей феномен: "Заповідана класиками народність літератури в радянському суспільстві піднялася на вищий щабель. З'явилася її вища форма – комуністична партійність, оскільки ідеали партії, ідеали комунізму збігаються з заповітними прагненнями народу."[4]

---

[1] Віктор Петров, "Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття: 1920 – 1945," Науково-літературознавчий збірник, ч. 2 (Авсбург: "Світання" – "Брама Софії", 1946), стор. 43-53.

[2] Там же. (Підкреслення моє).

[3] С. Крижанівський, "Основні риси радянської літератури," Історія української літератури у восьми томах, т. 6 (Київ: "Наукова думка", 1970), стор. 10.

[4] Там же, стор. 8.

Ширші визначення понять народу, народництва, неонародництва в історичній перспективі пороблені тут з метою дати тло, на якому можуть чіткіше зарисуватися контури українського модернізму з новим розумінням концепції народу, з новими поглядами на літературу та її призначення.

Термін модернізм застосовується в цій праці для визначення українських літературних процесів кінця 19-го та початку 20-го століття, що керувалися почуттям прихильности до нових літературних струменів европейських зразків, з одного боку, а з другого – почуттям антагонізму до народницьких літературних канонів.

У сучасній світовій критиці термін модернізм у розумінні симпатії до модерного, чи новітнього, часто вживається в застосуванні до літератури та інших видів мистецтва 20-го століття.[1] Диференціяція модернізму – перехід до специфічного розчленування літературних експериментувань датується в критичних роботах приблизно 1920-ми роками.[2]

В українській критиці термін модернізм, був, здається, вперше застосований у літературній дискусії 1902–1904 років у розумінні нових літературних тенденцій, що несли з собою новий світогляд та нові художні засоби, а спроби розчленування модернізму за стилями почалися також у 1920-х роках.

Оскільки в цій праці поняття "модерного" виступає, насамперед, у властивостях заперечення постулятів народництва з його орієнтацією на село та уявного масового селянського читача, то модерністичні тенденції в ній визнаються вже там, де критика підкреслено наголошує особливості якогось письменника чи поета творити для вибраного інтеліґентного читача, коли вже виразно ставало, як підкреслював Іван Франко, "що се говорить український

[1]Peter Faulkner, Modernism: The Critical Idiom (London: Methuen & Co. Ltd., 1977), стор. viii.

[2]Там же, стор. 8.

інтелігент, до своїх рівних інтелігентів, про свої інтелігентські погляди та почування".[1]

Це значило, що в українській літературі появився новий тип письменника – інтелігент міста, який заявляв своє право й право подібних до нього інтелігентів, бути визнаним активнотворчим компонентом в системі поглядів на народ. Щоб досягнути такого "права горожанства", письменник-інтелігент виступав проти народницьких догм, проти їх звужених уявлень про народ та відповідної літератури для того народу. Він ставив своєю метою розвивати українську народну мову й писати нею так, щоб задовольняти естетичні потреби інтелігентного читача.

Починаючи від Івана Франка й кінчаючи критиками 1920-х років, на окреслення модернізму часто вживався ще термін европеїзація української літератури. Гасло европеїзації також ставило на першому пляні питання застарілости старих народницьких літературних канонів та потребу замінити їх новими естетичними законами, що значило "з поспіхом наздоганяти", як висловлювався А. Шамрай, европейські літературні процеси, европейську культуру слова.[2] Йшлося, звичайно, про Західню Европу та її літературні здобутки. Антитеза "Україна – Европа" набула особливої акутности в літературних диспутах 1920-х років, оскільки в них зустрілися тет-а-тет погляди естетично витончених уже "европеїзаторів" з поглядами традиційних "просвітян". У дійсності ця антитеза з гострішим чи менш гострішим наголосом не сходила з центру літературних полемік від початку 20-го століття до 1930-х років і була настільки живучою, що, не втративши нічого з своєї первісної актуальности, розгорнулася знову на всю широчінь у вільніших умовах

[1]Іван Франко, "Михайло Старицький," Твори в двадцяти томах, т. 17 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 310.

[2]А. Шамрай, Українська література; стислий огляд (Харків: "Рух", 1928), стор. 113.

еміграції в 1945-х - 1950-х роках. Досконало аналізуючи цей еміграційний період, Григорій Грабович справедливо завважував, що відроджене еміграційними критиками питання европеїзації української літератури набрало ще більшої ваги та "в певному сенсі було кульмінаційною фазою майже столітньої дебати про народництво, тобто навколо тези, що в своїй суті українська література... мусить бути написана народом, про народ і для народу".[1]

У дефініціях українського модернізму поспіль майже артикулювалася його найпритаманніша риса - відхід від народництва. І так, у визначенні Миколи Глобенка, український модернізм, насамперед, "виводив українську літературу з кола переважно селянської тематики", коли "натуралістичне фотографування села й зосередженість на небагатьох громадських проблемах поступово відходило в минуле".[2] Микола Зеров пов'язував український модернізм також з народженням нових письменників та критиків, які "організовували протест проти попередніх літературних традицій", відмовляючися бути "слугами народу"[3] та засуджуючи "всяку старосвітчину українську".[4] Олександер Дорошкевич виразно наголошував, що український модернізм проявлявся передусім у тому, що "розсував вузькі рамки народницької етнографічно-побутової літератури" та висував на літературну естраду письменника "інтеліґента".[5] Андрій Ніковський твердив, що український модернізм був зусиллям відірватися від "утилітарного" народницького воза, скинути "терновий вінок" з голови й "залізні пута" з ніг.[6]

[1]Григорій Грабович, "Велика література," Сучасність, 7-8 (1986), стор. 58.

[2]М. Глобенко, "Доба модернізму," Енциклопедія українознавства в двох томах, т. 1, ч. 2 (Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949), стор. 768.

[3]М. Зеров, "Гр. Чупринка," Книгар, 18 (1919), стор. 1102.

[4]М. Зеров, "Наші літературознавці і полемісти," Червоний шлях, 4 (1926), стор. 169.

[5]Олександер Дорошкевич, "До історії модернізму на Україні," Життя й революція, 10 (1925), стор. 73.

[6]А. Ніковський, Vita Nova (Київ: "Друкар", 1920), стор. 90.

У центрі українського модернізму стояло також досить гостро питання про потребу відмежуватися від спрощених народницьких тлумачень Тараса Шевченка та примітивного наслідування його творчости, шабльонізації його Кобзаря. Модерністи вважали, що народники "безкарно препарували поета по своїй уподобі", пристосували його виключно "до своїх інтересів, до своїх народницьких літературних догм".[1] Так писав М. Сріблянський у 1910 році, а ще далеко перед ним Василь Стефаник просто заявляв, що народницька "народолюбива" інтеліґенція присвоїла від Шевченка те, що підпадало під її "артистичний смак і що не противилося її інтересам доробкевича" та що вона так роздеклямувала "Великого Шевченка... що з нього майже нічого не лишилося, лише деклямація", і тепер, казав він, "наново треба би віднаходити й прояснювати Шевченка".[2] Стефаник також дуже ясно бачив антаґонізм між народниками та модерністами й завважував, що "тота борба поетів і письменників наших не лагідніє, але заострюєся".[3]

Так само й Михайло Семенко бачив оновлення української літератури лише шляхом відходу від села та в тісному пов'язанні її з містом. Будучи першим українським футуристом, він проклямував, що найбільшого удару народництву завдала саме плятформа українського футуризму, "вцілила просто в вічі, з'явившись у часи задушливої канонізації всеславної 'народної пісні', хоробливо-націоналістичного культу Тараса Шевченка й усіх тих, хто в мистецтві вихваляє 'рідний край'".[4] Семенко водночас цікаво арґументував: "Царство кадила й запах могильних трав – чи не могло від цього закрутити в

[1]М. Сріблянський, "Поет і юрба," Українська хата (1910), стор. 202.

[2]В. Стефаник, "Поети і інтеліґенція," Літературно-науковий вісник, т. 5 (1899), стор. 185.

[3]Там же.

[4]Анатоль Цебро [Михайло Семенко], "Футуризм в українській поезії," Семафор у майбутнє, травень (1922), стор. 40.

носі у свіжої людини?"[1]

Коли українська література, здавалося, робила нові художні відкриття, то Максим Рильський з радісною інтонацією наголошував, що "в нашій поезії остаточно скінчився період нудних наслідувань Шевченка, банальних патріотичних вигуків та сантиментальних фраз під гучною назвою поезії".[2]

У сучасній українській радянській критиці, коли мова заходить про українську літературу початку 20-го століття, то термін модернізм застосовується в розумінні "реакційної" літератури, а представників модернізму оголошується "декадентами", які, за визначенням Ніни Калениченко, "виражали настрої тієї частини буржуазії, яка боялася революційного руху мас".[3] Притаманним для українських модерністів було те, твердить Калениченко, що "під виглядом нового молоді буржуазні письменники намагалися протягти в українську літературу занепадницькі, реакційні тенденції західного модерну".[4]

Український модернізм на переломі 20-го століття західні українські критики поділяють на два основні напрями - імпресіонізм та неоромантизм,[5] що часто ототожнюється з символізмом. Явище раннього експресіонізму залишилося недогляненим, хоч і мало свої специфічні обриси. Всі ці три напрями появилися й розвивалися в українській літературі, майже, паралельно. Вони помітно відрізнялися своїми художніми засобами творчости, однак їхні концепційні рамки боротьби з народництвом були тотожними. Футуризм, що був добре зарепрезентований в українській літературі й також відіграв свою ролю в

---

[1]Там же.

[2]Цитовано за: О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Харків: "Книгоспілка", 1930), стор. 38.

[3]Н. Л. Калениченко, "Літературне життя," Історія української літератури у восьми томах, т. 5 (Київ: "Наукова думка", 1968), стор. 29.

[4]Там же.

[5]М. Глобенко, "Доба модернізму," стор. 768.

поборюванні народництва, у цій праці не розглядається, оскільки його докладно опрацював уже Олег Ільницький у своїй докторській дисертації.[1]

Розглядаючи ранню стадію українського народництва та програми його літературних апологетів, про яких мова йтиме в наступному розділі, треба, однак, заздалегідь відзначити, що їхні критичні постуляти базувалися передусім на бажанні пробудити національну свідомість українського народу, на зусиллях ствердити його існування в рамках визначених уже понять.

[1] Oleh Stepan Ilnytzkyj, Ukrainian Futurism, 1914 - 1930: History, Theory, and Practice, Unpublished Ph.D. dissertation, Harvard University, 1983.

2. РОМАНТИЗМ І НАРОДНИЦТВО

Український романтизм сягає своїм корінням у традиції західньоевропейської передромантичної епохи, зокрема німецького руху Sturm und Drang. Одним з видатніших представників цього руху був німецький письменник, філософ і критик Йоганн Ґоттфрід Гердер, який у своїх теоріях високо оцінював народність у мистецтві та вказував на велику ролю фольклору в літературній творчості. Гердер, як твердив Дмитро Чижевський, був одним із стимулів до започаткування українського романтизму.[1]

Програми західньоевропейського романтизму кінця 18-го й початку 19-го століття виразно проголошували думку, що кожна народність має закладені в собі животворні духові первні для еволюційних процесів, які, при нормальних умовах, повинні в наступних етапах зростання цивілізації досягнути свого належного їм розвитку й стати часткою досягнень усього людства. Сприяння розвиткові властивих кожному народові його первнів романтики вважали своєю місією, виконання якої мало на кожному кроці виправдувати буття конкретного народу, й також забезпечувати йому метафізичну тривалість.

Таким чином романтизм надзвичайно сприяв народотворчим процесам і тому не дивно, що він скоро знайшов свій ґрунт в українській літературі й залишив на ній непроминальний слід. Крім того, викликаний романтизмом інтерес до народної поезії, побуту, етнографії, а найголовніше - введення в літературу як рівноправних категорій народних елементів та наслідування народної пісні давали добрі можливості вливатися в загальноевропейське русло українській та іншим слов'янським літературам, розвиток яких з різних причин був сповільнений.

Характеризуючи процеси східньоевропейських літератур того часу, Дмитро Чижевський відзначав:

---

[1]Дмитро Чижевський, Історія української літератури від початків до доби реалізму (Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1956), стор. 384.

> Інтерес до народної поезії, до народного побуту та висока їх оцінка, інтерес до минулого та знову висока оцінка занедбаних, недооцінених сторінок минулого, любов до некультивованої природи – це ті моменти, які мусили звернути увагу представників східньоевропейських народів на їх старовину, на їхню народну поезію та народний побут, на їхні власні країни. А вжиток мистецьких засобів народної поезії в літературі мусив зокрема промовляти до серця представникам тих народів, в яких ця поезія ще жила повним життям, та запліднити й вивести на нові шляхи їх власну літературу.[1]

Початки польського та російського романтизму датуються 1815 роками. У тогочасній Росії, як згадувалося в попередньому розділі, з придушенням повстання декабристів та жорстоким покаранням його учасників, суспільна структура, базована на старому феодальному ладі, в усій своїй тотальності залишалася непорушною. Російський романтизм, закладаючи в свої основи багато рис романтизму західньоевропейського, в той же час байдуже ставився до важливих питань народу як одноцільного агрегату всіх сфер населення.

Зовсім інша ситуація була в Польщі, де народ був уже визнаний як основа суспільства й де література відігравала ролю головного творця всенародної свідомости, ставлячи в центрі своїх інтересів розвиток світогляду всього польського народу. Теоретики польського романтизму проголошували, що усна народна словесність та художня література про народ корисно доповнювали одна одну й творили міцну арку поміж старими уявленнями про народ та його новою концепцією, сформованою в нових обставинах та на новій базі.[2]

Згідно з польським дослідником А. Зелінським, польські романтики в період від 1815-го до 1831-го років ставили перед собою як одне з головних завдань – інтеґрацію всіх сфер польського суспільства.[3] Джерелом таких ідей,

---

[1]Там же.

[2]Andrzej Zieliński, Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815 - 1831 (Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1969), стор. 192.

[3]Там же.

як твердив цей же дослідник, був протест польської демократичної шляхти проти позбавлення прав одиниці в часи феодалізму, а зокрема проти приниження селянства. "Селянськість", таким чином, твердив він, не зважаючи на деякі світоглядні розходження між окремими письменниками, належала до однієї з засадничих ознак польського романтизму.[1]

Паралельне, хоч далеко не тотожне явище розвивалося в українському романтизмі, центральним опертям якого було також селянство, однак селянство не як складова частина народу, а селянство як завершена тотальність народу. Оновлення польської літератури почалося в 1802-1803-х роках, одну декаду раніше від української, однак тотожними методами - широко закроєним збиранням народних пісень та вивченням фольклорно-етнографічних матеріялів.

Теоретики ранньої фази польського романтизму так само, як і теоретики українські вважали, що література кожного народу це є зміст його характеру, а джерело його музики - це народна пісня, а не витвір славних композиторів.[2] Вони так само, як пізніше Пантелеймон Куліш, проголошували, що література мусить віддзеркалювати реальність та що в ній повинен найсильніше проявлятися дух народного генія.[3] Визнавши народну пісню за основу нової народної літератури, ці теоретики пропонували письменникам черпати матеріяли з народних традицій Литви, Галичини, Поділля, Волині, де народна поезія, підкреслювали вони, досягнула найвищого розвитку й могла стати невичерпним джерелом поетичного натхнення.[4]

Польські романтики також мали свої погляди на "велику" літературу, з якими виразно перегукувалися згодом погляди Пантелеймона Куліша. Виходячи з

[1]Там же, стор. 193.

[2]Там же, стор. 194.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 209.

того, що "великої" літератури не можливо створити шляхом наслідування інших літератур, вони висували теорію, що лише на базі первнів народного духу кожен народ власними зусиллями може створити "велику" літературу. Для цього, наголошували вони, необхідно звертатися передусім до народних пісень, які навіть під оглядом естетики краще відповідають законам мистецтва, ніж силувана, штучно творена література.[1]

Епохальною для польського романтизму була творчість Адама Міцкевича, впливи якої також позначилися на творчості найбільшого українського романтика Тараса Шевченка. Творчість Міцкевича надала нового напряму польському романтизмові, сильно пройнявши його патріотизмом з домінуючою ідеєю історичної місії польського народу звільнитися з кайданів, з ідеєю любови до батьківщини та її люду.

Початки романтизму в українській літературі датуються 1829-1830-ми роками, однак уважається, що перші його вруна появилися в 1818 році, коли вийшла Грамматика малороссийского наречия Олексія Павловського та Опыт собрания старинных малороссийских песен Миколи Цертелєва. До передромантичного періоду зараховуються також баляди Петра Гулака-Артемовського "Рибалка" і "Твардовський", друковані в 1827 році, та збірник Михайла Максимовича Малороссийские песни, друкований того ж року.

Слідами Максимовича пішли поети романтики та збирачі народних пісень Ізмаїл Срезневський, Амвросій Метлинський, Микола Костомаров. З їхньої ініціятиви в Харкові була заснована перша школа романтиків. З цією школою були пов'язані такі кращі українські романтики, як Левко Боровиковський та Опанас Шпигоцький, а також Олександер Корсун, Михайло Петренко та Степан Писаревський.

[1]Там же, стор. 229.

Даючи характеристику поетам цього періоду, Богдан Кравців відзначав, що найпритаманнішими ознаками їхньої творчости були "ідилічно-песимістичне захоплення українським минулим, культ могил й історичних героїв і особливо співців та бандуристів, слабе й безперспективне у своїх прагненнях слав'янофільство".[1]

В основи своєї діяльности українські романтики клали ретельне вивчення селянського світогляду шляхом збирання етнографічно-фольклорних матеріялів, народних пісень, історичних пам'яток, переважно часів козаччини. Зібрані матеріяли вони видавали окремими книжками з метою знайомити передусім денаціоналізовану й віддалену від села українську інтеліґенцію з селянськими духовими первнями й таким чином приєднувати цю інтеліґенцію до всенародного організму та нових народотворчих процесів. Крім того, видавання збірників в остаточному підрахунку призначалося на розбиття тенденційно пропагованих теорій про спільне минуле українського та російського народів. На основі примітивних і тому найчистіших зразків минулого, береженого селянами з непам'ятних часів, вони могли документально довести різні корені цих народів, їх зовсім відмінні культурні нашарування.

Паралельно до харківських романтиків з тотожними ідеями почали виступати романтики в Галичині. Маркіян Шашкевич, Микола Устиянович, Іван Вагилевич, Яків Головацький проклямували окремішність української народности, її історичну й культурну самобутність.

Від другої половини 1830-х років центром українських романтиків став Київ з дещо виразнішою народотворчою програмою і навіть утопічною політичною плятформою, що довела до заснування Кирило-Методіївського Братства, членів якого в 1847 році ув'язнено російським урядом, у зв'язку з

[1]Богдан Кравців, "Романтизм," Енциклопедія українознавства: словникова частина, т. 7 (Париж-Нью Йорк, Видавництво "Молоде життя", 1973, стор. 2566.

чим згаданий центр формально перестав існувати. Київську групу романтиків репрезентували Михайло Максимович, Пантелеймон Куліш, Тарас Шевченко, а з харківської групи приєдналися до них Амвросій Метлинський та Микола Костомаров. У той час друкувалися, крім згаданих уже авторів, Євген Гребінка, Віктор Забіла, Семен Метлинський, Олександер Афанасьєв-Чужбинський та Осип Бодянський.

Останнім етапом у розвитку активности українських романтиків був перший український місячний літературно-мистецький журнал Основа, що виходив у Петербурзі в 1861-1862 роках за редакцією колишнього члена Кирило-методіївського Братства Василя Білозерського. Навколо Основи об'єднувалися раніше ув'язнені поети Тарас Шевченко, Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш. З цим етапом була пов'язана також творчість Олекси Стороженка, Марка Вовчка, Леоніда Глібова, Ганни Барвінок, Степана Руданського, Юрія Федьковича, Олександра Кониського та Якова Щоголева.

Основні ідеї цього останнього етапу так само, як і попереднього, були наснажені почуттям місії, почуттям відданости селянським масам як єдиній твердій базі в формуванні новітнього українського народу. Увівши в українську літературу два домінуючі елементи - етнографізм та романтику минулого, особливо козацтво, вони, на жаль, як достеменно завважував Дмитро Чижевський, "не помітили ролі інших груп суспільства в національному житті українського минулого або зменшили цю ролю".[1]

Безперечна заслуга українських романтиків у тому, що вони намагалися розвинути народну мову, збагатити літературу новими жанрами, поставити її нарівні принаймні з сусідніми літературами.

[1]Дмитро Чижевський, "Романтика," Енциклопедія українознавства в двох томах, т. I, ч. 2 (Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949), стор. 759-760.

Якщо европейський романтизм був реакцією на просвітництво та непорушні канони клясицизму, то український романтизм виник як реакція не так на кількісно малу українську клясичну спадщину, як на бурлескні у ній традиції, започатковані в літературі Енеїдою Котляревського та розвинені його епігонами в 1820-х 1840-х роках. За визначенням Миколи Зерова, "вся літературна продукція початку XIX ст., що так чи інакше наслідувала чи копіювала Енеїду, в історії української літератури має титул "котляревщини".[1] Цей термін, з'ясовував Зеров, означав "немалу спадщину літературну", від якої відштовхувалися романтики.[2]

Енеїда, як завважувалося в попередньому розділі, була своєрідним жартівливим співом у тому розумінні, що автор обрав один з клясичних жанрів – бурлеск, зодягнув його, як дотепно казав Костомаров, у романтичну одежу, тобто в народну мову й таким чином смішив читача. Це явище Костомаров досконало характеризував: "Котляревский взял Энеиду для пародии и выбрал для ней такую форму, которая в самом деле могла удовлетворить желанию позабавиться над книгою. Чего лучше? Малороссийский язык – самая романтическая форма; Энеида – самое классическое содержание."[3]

Кількісно мала клясицистична література українською мовою не могла захопити молодих романтиків. Бурлескний жанр вони розглядали як глузування над українською народною мовою, як грубо-гумористичне трактування народного побуту; бароккова література, писана сумішшю церковнослов'янської з українською, також була їм чужою. Частковий поворот до Григорія

---

[1]Микола Зеров, Лекції з історії української літератури 1798 – 1870 (Торонто: Видання Канадського інституту українських студій, 1977), стор. 28.

[2]Там же.

[3]Микола Костомаров, "Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова (Київ: Державне видавництво України, 1928), стор. 44. Вперше друковано: Молодик на 1844 год, 10 (1843), стор. 157-185.

Сковороди та козацьких літописів виправдувався лише спільністю світоглядних позицій. Тим більше вважалася чужою й непридатною література доби Київської Руси, писана поспіль мовою церковнослов'янською.

Не зважаючи на бажання й навіть зусилля поширити концепцію народу, а разом з тим і спектр літературних жанрів та їх естетичний рівень, українські романтики в домінуючих пропорціях залишалися в сферах духовости та побуту селянства, започаткувавши, таким чином, той напрям, що в різних варіяціях проіснував ціле століття, діставши в українській літературній критиці назву народництво.

А. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

На звання першого літературного критика періоду українського романтизму заслуговує Микола Костомаров, історик, письменник, поет, публіцист, фольклорист, перший перекладач Байрона та Шекспіра, а також перший експонент ідеї становлення новітнього українського народу, його мови й літератури. У своїх історичних, публіцистичних та літературно-критичних працях, починаючи з 1840-х років, він послідовно обстоював рівноправність української мови й літератури з російською; рішуче доводив, що це мова й література народу, який має свою довгу історію, незалежну від російської; свою багату культуру, вищу від російської; своє світле майбутнє.

Костомаров добре розумів, що мова народу – це святиня, в якій національний дух живе, і для того, щоб воскресити національні аспірації народу, треба передусім воскресити його мову, поставити її на позиції рівноправности з іншими мовами, а зокрема з російською. Теоретикам, які проповідували російську національну й мовну виключність, а українську мову вважали діялектом мови російської, Костомаров писав:

> Язык называемый обыкновенно малороссийским, которым говорят в югозападных губерниях России и в Галицком Королевстве, не есть

наречие языка русского, образовавшегося в последнее время; он существовал издавна и теперь существует, как наречие славянского корня, занимающее по своему грамматикальному и лексикальному устройству средину между восточными и западными наречиями огромного славянского племени, наречие правильное, богатое, гармоническое и способное к развитию литературной образованности.[1]

Опонентам з російського табору, які вважали, що українські письменники повинні писати російською мовою, а не українською, Костомаров категорично заперечував, доказуючи, що українець може появитися на літературній арені як повновартісний письменник тільки з своїм виразним національним обличчям і з своєю рідною мовою: "Многие из малороссиян чувствовали, что на русском языке нельзя того выразить, что можна на малороссийском, и потому начали употреблять свое родное слово. И в самом деле: они правы."[2] Як приклад, він вказував на творчість М. Гоголя, вважаючи, що він гарною російською мовою змалював багато цікавого з українського побутового життя, але був переконаним, що вийшло б краще, якби було писане природною мовою.[3]

Костомаров перший найглибше збагнув суть творчости Тараса Шевченка, народження на українському ґрунті справжньої поезії. У нарисі Спогад про двох малярів він писав, що коли Шевченко вперше прочитав йому свої ще не друковані вірші, то його обдало страхом - враження від прочитаних віршів були такі, як від Шіллерових балад: "Я увидел, что муза Шевченка раздирала завесу народной жизни. И страшно, и сладко, и больно, и упоительно было заглянуть туда!!!"[4] У Шевченковій поезії Костомаров тонко відчув незрівнянну силу, що

[1]Н. Костомаров (Иеремий Галка), "Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 41. Вперше друковано: Молодик на 1844 год, 10 (1844), стор. 157-185.

[2]Н. Костомаров, "Обзор сочинений...," стор. 42-43.

[3]Там же, стор. 43.

[4]Н. Костомаров, "Воспоминание о двух малярах," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 89. Вперше друковано: Основа, 4 (1861), стор. 44-56.

прорвала,

> ... какой то подземный заклеп, уже несколько веков запертый многими замками, запечатанный многими печатями, засыпанный землею, нарочно вспаханною и засеянною, чтобы скрыть для потомства даже память о месте, где находится подземная пустота. Тарасова муза смело вошла в эту пустоту с своим неугасимым светочем и открыла за собою путь и солнечным лучам, и свежему воздуху, и людской любознательности.[1]

Шевченкові не треба було "підроблятися" під тон української поезії, бо він сам був народом, бо його пісня стихійно лилася з народної душі, горіла "нетленным огнем - огнем Прометея".[2]

Костомаров не ставив обмежень своїй широкозакроєній програмі розвитку української мови й літератури. Він поширював постуляти европейського романтизму, що проповідували національні культури й народність у мистецтві, розуміючи, що це давало сильний ґрунт для народження нової української літератури, відкривало їй шляхи в світову літературу. Скоро, однак, він прийшов до висновку, що вузько-етнографічний український романтизм занадто довго сковував українську літературу й гальмував дальші закономірні процеси її розвитку, і перший кинув гасло про потребу літератури для інтеліґенції:

> Изобразительно-этнографическое направление исчерпывалось; в эпоху, когда все мыслящее думало о прогрессе, о движении вперед, о расширении просвещения, свободы и благосостояния, оно оказывалось слишком узким, простонародная жизнь, представлявшаяся прежде обладающею несметным богатством для литературы, с этой точки зрения, являлась, напротив, очень скудною: в ней не видно было движения, а если оно в самом деле и существовало, то до такой степени медленное и трудно уловимое, что не могло удовлетворять требованиям скорых, плодотворных и знаменательных улучшений, каким занята была мыслящая сила общества. Стихотворство еще меньше возбуждало интереса. Буйные витры, степовые могилы, козаки, чумаки, чорнобриви дивчата, зозули, соловейки, барвинковые виночки и прочие принадлежности малороссийской поэзии становились избитыми, типическими, опошлелыми призраками, подобными античным богам и пастушкам псевдоклассической литературы.[3]

---

[1]Там же, стор. 89.

[2]Там же.

[3]Н. Костомаров, "Малорусская литература," Науково-публіцистичні і полемічні

Цієї заяви не забули Костомарову критики наступного покоління, пропаґуючи саме таку літературу, етнографізовану як знаряддя виховання селянських мас.

Не зважаючи на горезвісний циркуляр 1863 року міністра внутрішніх справ Валуєва, відомого своєю заявою, що української мови "не було, немає й бути не може" та Емський царський указ 1871 року, коли українська мова й література були приречені на загибель, Костомаров і далі розвивав свою мовну програму, прикриваючися зовнішним політичним сервілізмом до російського уряду. Він переконливо доказував потребу підручників української мови та наукової літератури, підкреслюючи, що доки українська мова не ляже в основу загальної освіти, доти все написане цією мовою буде блискучим пустоцвітом, і нащадки оцінять ці писання звичайною примхою, бажанням, задля розваги, переодягатися з сюртука у свитку й припишуть їм радше моду на народність, ніж любов до народу:

> Кто любит свой народ – пусть любит его не по донкихотски, не воображением, а сердцем и делом, – пусть любит не отвлеченное понятие о народе, а народ в действительности, в осязаемости; пусть любит живые существа, принадлежащие к народу, и ищет того, что им полезно и нужно. В сфере всенародного слова мы не можем быть полезны народу ничем другим, как употребив это слово орудием общечеловеческого образования. Народ должен учиться, народ хочет учиться.[1]

Прекрасно розуміючи царську денаціоналізуючу політику, єдиний порятунок для українського народу Костомаров бачив в освіченості. Він уважав, що коли народові не дати можливостей учитися рідною мовою, то він буде вчитися чужою, що в даних обставинах було б лише поглибленням русифікаційних процесів. Майбутній розвиток української літератури він

[3](продов.) писання Костомарова, стор. 245. Вперше друковано: Поэзия славян, Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей, (1871), стор. 157–163.

[1]Н. Костомаров, "Мысли южноруссa," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 137. Вперше друковано: Основа, 5 (1862), стор. 1–6.

розглядав лише в поєднанні з загальною освітою, вважаючи, що ці речі повністю сумісні та що їх треба й можна поєднати.

Костомарову також було ясно, що українська мова та українська література спізнювалися, не встигали за іншими літературами. Причиною цього, на його думку, також була відсутність елементарної народної освіти. Він не тільки робив висновки, він конкретно діяв. Починаючи від 1863 року, Костомаров не переставав працювати над справою видання шкільних підручників українською мовою, збираючи потрібні матеріяли, видаючи відозви до земляків з закликами до співпраці над підручниками та до пожертв на видання їх. На адресу автора напливали матеріяли й досить поважні суми грошей. Прізвища жертводавців і пожертви він проголошував щомісячно в Санктпетербургських вістях.[1] За час від січня до червня 1863 року надійшло пожертв на суму 3,339 рублів.

Кампанія Костомарова викликала обурення серед ворогів української народної справи. Посипалися протести, напади, інсинуації, заклики до урядових репресій Це причинилося до того, що вістря Костомарової полеміки довгі роки було спрямоване проти експонентів російського централізму, з одного боку, а з другого – проти пасивности української інтелігенції та низького рівня української літератури. Звинувачуючи еліту в ледарстві та байдужому ставленні до справді корисної праці, він наголошував:

> Писать повести и стишки часто безцветные, пустые з "чорнобровими дівками, буйними вітрами, могилами, степами і зозулями" гораздо легче, нежели предаться предварительному изучению и трезвому труду для составления научных книг, необходимых народу; также точно и наши состоятельные народолюбцы охотнее оденутся, для забавы, в quasi-национальный костюм, ввернут в свою речь два-три малороссийских выражения, поспортят о достоинствах Шевченка, чем уделят рубль-другой из своих доходов на дело общественного образования.[2]

[1]Н. Костомаров, "Пожертвования," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 164-167. Вперше друковано: Санктпетербургские ведомости, 26, 47, 77, 81, 120, 148 (1863).

[2]Н. Костомаров, "Мысли южноруса," Науково-публіцистичні і полемічні

Перший етап накресленої Костомаровим програми мав складатися з елементарного викладу таких дисциплін: буквар, коротка біблійна й церковна історія, катехизм, уривки з поучень отців церкви, пояснення до богослуження. Наголос на релігію ставився тому, що в той час уже була тенденція поширювати серед народу матеріялізм, а Костомаров уважав, що матеріялізм чужий народові, бо "відбирав святощі його серця".[1] За релігійною сферою мали йти природознавчі науки, граматика української мови та книга-довідник про основи становища українського народу в державі, а також юридичні права.

У зв'язку з цією програмою та у відповідь противникам української письменности, які пробували доказувати, що українська мова не тільки не має права називатися мовою, а й навіть діялектом, бо вона є лише випадковою неорганічною сумішшю російської та польської мов, Костомаров зумів надрукувати в офіційному органі міністерства освіти науковий огляд фонетичних особливостей української мови.[2]

Великі пляни Костомарова стосовно освітньої програми здійснилися лише частково. Видана була книга, в якій давались елементарні знання про природу, вийшло перше видання церковної історії й підручник аритметики, зроблені були два переклади Євангелії. Однак тут, писав Костомаров,

> ... поднялись подозрения, обличения и обвинения. Московская газета, поддерживаемая некоторыми корреспондентами из Малороссии, находила в этом предприятии умыслы на отторжение Малороссии от русской империи, сродство с польскими интригами, одним словом, преступные намерения. И вот - найдено было уместным преградить всякий дальнейший ход этому делу. То было в 1863 году; с тех пор малорусская литература перестала существовать... В глазах ревнителей государственной цельности и народного единства России все писанное по малорусски стало

---

[2](продов.) писання Костомарова, стор. 139.

[1]Там же, стор. 138.

[2]Н. Костомаров, "О некоторых фонетических и грамматических особенностях южнорусского (малорусского) языка, несходных с великорусским и польским," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 168-179. Вперше друковано: Журнал Министерства народного просвещения, 119 (1863), стор. 45-56.

представляться призраком измены, мятежа, попыток к разложению отчества.[1]

Крім того, Костомаров не знаходив ніякої підтримки для своєї програми серед української інтелігенції. Весь тягар оборони й поширення українського слова в крайньо несприятливій суспільній і політичній атмосфері він ніс на своїх власних плечах. Української інтеліґенції, казав Костомаров, ніби й не було. Навіть перший і єдиний український літературно-мистецький журнал Основа, відзначав він, "давший бесспорно большой толчок литературной малорусской деятельности, не мог долго существовать по малости подписчиков, что во всяком случае, указывало на недостаток сочувствия в высшем классе Малороссии".[2] Здобуваючи освіту російською мовою, український інтеліґент уважав, "что простонародный язык Малороссии - уже не их язык; что у них уже есть другой, и собственно для них самих не нужно двух разом".[3]

Після майже двадцяти років наполегливих захищань і не менше наполегливої популяризації українського слова, безуспішних намагань активізувати для цієї справи байдужу інтеліґенцію, три роки перед смертю, автора починала огортати безнадія. У 1882 році він написав статтю, пов'язавши її з появою в Києві альманаха Луна на 1881 рік. На основі саме цієї статті пізніші критики Костомарова сформулювали його теорію про те, що "українська мова придатна лише для хатнього вжитку". Цю теорію, а насправді вислів, вирваний з контексту великої статті та всієї літературно-критичної спадщини автора, представники другої стадії народництва розреклямували до такої міри, що цей вислів став негативною крилатою фразою, яку й досі повторяють літературознавці, не вважаючи навіть потрібним покликатися на оригінальне

[1] Н. Костомаров, "Малорусская литература," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 246-247.

[2] Там же, стор. 245.

[3] Н. Костомаров, "Малорусская литература," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 246-247.

джерело. З уваги на те, що ця стаття закладена в основи злощасної "теорії", доречним буде з'ясувати її докладніше.

Стаття починалася аналізом складних умов, у яких далі перебувала українська мова та яку автор уважав за одну з найнещасливіших у світі. Він казав, що на протязі століть нікому не приходило до голови заперечувати існування українського народу та його мови. У Москві при посольських установах працювали колись окремі перекладачі. Але в недавні часи книжні мудреці додумалися, що українського народу нема й ніколи не було та що в російській державі живуть тільки росіяни, а українська мова почала вважатися звичайною говіркою, виробленою під впливом польської мови за час довгого польського панування. І лише ненависники неподільности Росії вигадують якусь окремішність і самобутність української мови та української літератури. Такі погляди, що постійно друкувалися в пресі й виходили від людей, які вважалися компетентними в цій справі, довели до заборони не лише друкованого українського слова, а я до друкування пісень під нотами, влаштовування концертів та ставлення українських п'єс.[1]

Автор далі переконливо доводив, що дорогу для урядових утисків та заборони проклали російські шовіністи. Трагічний стан української мови був зумовлений ще й тим, що на протязі історії українська інтелігенція постійно відривалася від народу, приєднуючися то до упривілейованої польської шляхти, то до упривілейованого російського дворянства, вороже наставленого до всього народного.[2] Об'єднавшися в російській державі, українська інтелігенція остаточно денаціоналізувалася, зріклася мови своїх предків, запозичивши мову російську для свого спілкування та літературної творчости. Здобуваючи освіту

[1] Н. Костомаров, "Задачи украинофильства," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 290. Вперше друковано: Вестник Европы, 1, т. 2 (1882), стор. 886-900.

[2] Там же, стор. 291.

російською мовою та вивчаючи інші европейські мови, вона соромилася й зневажала все українське: "хохол мужик, хохол дурак! Какой грубый, дурацкий у него язык!"[1] Дехто навіть соромився своїх прізвищ і додавав -в до закінчення -енко, щоб звучало по-російському.[2]

Однак дух часу, продовжував автор, набагато змінився й інтеліґенція в усьому світі зрозуміла, що селянин не тільки людина, а й основа суспільства – корінь, без якого не може жити дерево. Вивчення народу, його мови, його багатої творчости стало однією з необхідних галузей науки. Етнографія почала вважатися однією з важливіших дисциплін нашого часу. Це дало підстави для відродження української культури. Заснувалися школи, в яких навчалися діти селян. Вони не могли забути й не любити того, що виссали з матірним молоком. Частина інтеліґенції також почала відкопувати скарби української культури, полюбила народ та його духовість. З етнографічним вивченням народу та його мови приходило природне стремління розвивати глибше рідне слово. Тут і коренилися початки нової української літератури, і вони не мають нічого спільного з політичними наклепницькими вигадками російських шовіністів. Українська мова має право на існування хоч би тільки тому, що вона існує, а право висловлювати думки цією мовою основується хоч би на такій аксіомі, що слово дане людині Богом на те, щоб вона висловлювала свої думки. І найвищий час поводитися з українськими літературними творами так само, як і з творами, писаними іншими мовами.[3]

Зробивши такий вступ, Костомаров вітав появу альманаха Луна, виданого українською мовою, віддавав признання авторам за любов до рідного слова, що зазнає незаслужених зневаг, та формулював своє становище стосовно деяких

[1]Там же, стор. 291-292.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 292.

авторів, які думали, що для висловлення вищих понять та предметів культурного світу можна вигадувати слова й тим збагачувати рідну мову.[1] Він виступив не проти неологізмів узагалі, а проти неологізмів неспівзвучних, на його думку, з духом української мови. Критик підкреслював, що неологізми потрібні, але право на творення їх мають лише великі таланти. У Квітки, Гребінки, Гулака-Артемовського, Шевченка, Стороженка, Марка Вовчка, казав автор, ледве чи знайдеться слово, яке було б чужим і не гармонізувало б з українською мовою.[2]

Це твердження Костомарова послужило й служить далі як аргумент для висновку, що він виступав проти "кованих" слів в українській літературі. Правдою є, що висміюючи такі навмання вигадані курйози, як "гробкове", "ночі-стуми", "напечаток", "свіжина", "помник", він також виступив проти таких вдалих новотворів, як "вгавати", "пітьма", "задуманість", "байдужість".[3] Але хіба ж можна з сторічної ретроспективи звинувачувати автора за те, що ті, як пізніше виявилося, відповідні новотвори, звучали штучно для його вуха? Критика, однак, не враховувала цього, а навпаки, затушковуючи його позитивну діяльність для розвитку української літератури, наголошувала й наголошує далі його помилки.

Торкаючися перекладів Байрона, Шекспіра та інших західніх поетів, друкованих у тому ж альманасі, Костомаров висловив думку, базуючись, очевидно, на власному досвіді, що для таких шедеврів українська мова недостатньо ще розвинена:

> Мы думаем, что переводы на малорусский язык могут быть уместны только тогда, когда переводимое может быть близко и понятно народному сердцу и умственному развитию... Мы вполне разделяем желание видеть малорусский язык развитым до такой степени, чтобы на нем без натяжки

[1]Там же, стор. 293.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 294.

можно было передавать все, что составляет достояние культурного языка, но на это нужно время и значительное поднятие умственного горизонта в народе. Поэтому известная латинская поговорка festina lente... должна служить девизом для малорусских писателей.[1]

Цей виправданий висновок автора також зінтерпретовано негативно й записано на карб зміни його поглядів на українську справу й національне питання взагалі. Несподівано, на старість, він, мовляв, заперечував потребу перекладати твори світової літератури українською мовою, бо вона "мужицька".

Ствердивши вже раніше, що українська література застигла в зачарованому колі описового етнографізму й на протязі пів століття не змогла виховати інтеліґентного читача, а тим більше привернути до себе симпатії денаціоналізованої української інтеліґенції, Костомаров скептично розглядав її можливості на найближче майбутнє.

У сучасну пору, писав Костомаров, українська мова стала надбанням лише простого народу, хоч і немалочисленного, однак на досить низькому рівні розвитку. Ми вже згадували, завважував він, що інтеліґентні кляси давно відірвалися від свого народу: одні примкнули до російської інтеліґенції, іншим рідною мовою стала мова польська, дехто онімчився, а інші навіть змадярилися. Закликати їх, щоб вони повернулися до національности своїх предків було б донкіхотством. Тому, відзначав він, обмежимося тільки бажанням, щоб вони не проявляли ворожости до української літературної діяльности: "Наша малорусская литература есть исключительно мужицкая, так как и народа малорусского, кроме мужиков, почти, можно сказать, не осталось. А поэтому эта литература должна касаться только мужицкого круга."[2]

Костомаров пропонував два напрямки, якими така література повинна розвиватися. Перший – піднімати інтелектуальний рівень народу в доступних для

[1] Там же, стор. 296-297.

[2] Там же, стор. 296.

нього формах.[1] Майбутній розвиток української літератури автор пов'язував з приходом нового покоління української інтелігенції – вихідців з села, яким відкривалися можливості вчитися в російських гімназіях та університетах. Він слушно арґументував, що майбутній дійсно освічений молодий селянин, хай і в російських вищих учбових закладах, повернеться обличчям до народу й не тільки зберігатиме, а й розвиватиме його національні цінноці.

На цьому місці важливо навести довшу цитату з обговорюваної статті, бо саме в ній міститься той вислів, на основі якого була розвинена славнозвісна "теорія хатнього вжитку", що згодом, наслідком тенденційної інтерпретації теоретиків другої стадії народництва, затьмарила Костомарова як першого літературного критика, поета, письменника, перекладача. Автор писав:

> Если малорусс будет усваивать обще-русский интеллигентный язык не путем безтолкового перенимания, а путем школьного образования через училища, гимназии, университеты – туда ему скатертью дорога, мы против этого ничего не имеем, тем более, что как образованный человек, он не станет относиться с пренебрежением к своей народности, а напротив, станет сердечно желать ее сохранения и развития. Нам возразят, указывая на прежние примеры, когда малорусская интеллигенция покидала свою народность, и скажут, что то же должно статься и с новою, которая в будущем времени возникнет через образование из простонародья, и что следовательно весь нынешний малорусский народ может таким путем слиться с интеллигентным классом остальной России. Мы этого не думаем вот почему: во-первых, всеобщая образованность всей огромной массы малорусского племени есть недосягаемый идеал; во-вторых, времена изменились, и теперь новая малорусская интеллигенция едва ли пойдет подобно прежним по пути обезличения: того взгляда, какой руководил прежними, теперь по духу времени ожидать нельзя; пренебрегать родным языком на том только основании, что он язык мужичий – образованный человек не станет, особенно тогда, когда его родители и родные употребляют этот язык в домашнем быту. Примером, подтверждающим наше предположение, может служить то же украинофильство, которое сделалось пугалом для так называемых обрусителей-патриотов не по разуму. Само собою разумеется, что общий литературный русский язык будет вполне усвоен людьми, происходящими из простонародья и получившими высшее образование; но родное наречие не только не будет забываемое в их домашнем быту, а еще под влиянием приобретенной образованности станет развиваться и обогащаться.[2]

[1] Там же.

[2] Там же, стор. 298. (Підкреслення мої).

З такого контексту Сергій Єфремов виклепав "теорію", що Микола Костомаров визначив українській мові ролю "хатнього вжитку". На порозі двадцятого століття Єфремов уважався першим професійним українським літературним критиком,[1] користувався популярністю й великим авторитетом, і його поглядів ніхто не квестіонував - вони були аксіомою. Слідом за ним ішли його сучасники й пізніші літературознавці. Багато Єфремових оцінок, в тому числі й оцінка Костомарова, досі вважається істиною, яка не потребує доведень. Однак чи справді не потребує? Чи справді людина, яка віддала майже п'ятдесят років свого творчого життя процесам розвитку та нового насвітлення важливих явищ української культури, могла, водночас, заперечувати саму суть своїх високих прагнень?

Костомаров не помилявся, коли передбачав, що в нових часах майбутній український інтелігент, здобувши освіту в єдиноіснуючих тоді російських вищих учбових закладах, не тільки не буде презирати рідної мови в родинному спілкуванні, а й буде розвивати та збагачувати її під впливом здобутої освіти. Правильність його гіпотези засвідчена фактом, що наступні покоління українських письменників та культурних діячів, починаючи хоч би від Михайла Коцюбинського й кінчаючи українськими неоклясиками та більшістю талановитих людей розстріляного відродження, 1930-х - 1937-х років, вийшли, власне, з російських шкіл.

З російської школи вийшов і сам архітект "теорії хатнього вжитку", який віддавав належне Костомарову як історикові, але послідовно виступав проти його заслуг для української мови й літератури, починаючи з 1905 року, коли анульовано заборону української мови й коли в Києві почала виходити перша українська газета Рада, що давала Єфремову необмежені можливості

---

[1]Сергій Єфремов дістав освіту в юридичному факультеті Київського університету з російською мовою викладання, але науково працював виключно як літературознавець.

розгортати його літературно-публіцистичну діяльність. Більше того, статті Єфремова Рада видавала в своєму видавництві "Вік" окремими багатотиражними памфлетами. Під вістря Єфремової недоброзичливої критики Костомаров попав тільки за те, що він наважився виступити проти вузько-народницького етнографізму в літературі, а ще більше за те, що висував нечуване в українському романтизмі питання про потребу літератури для інтелігенції.

Такі погляди Костомарова рішуче суперечили Єфремовій народницькій літературній ідеології, обмеженій, насамперед, до потреб суто селянських. Щоб дискредитувати Костомарова, Єфремов виривав цитати з контексту писань критика, тенденційно тлумачив їх, кував різні "теорії" й виносив йому присуд за те, що він, мовляв, визначив українській літературі таку "вузеньку і власне убійчу, без жодної будуччини, смужку".[1] Володимир Дорошенко слушно завважував з цього приводу, що Єфремов "зводив війни з Костомаровим за мужицьку літературу, хоч властиво мусив би, коли б був послідовним у своїм погляді на 'мужицтво' нашої літератури, їм притакнути".[2] Дорошенкові це могло звучати парадоксально. В дійсності ж концепції обох авторів стосовно "мужицької" літератури суттєво різнилися: Єфремов у центрі своїх літературних постулятів ставив ідеалізацію села та "служіння" йому, а Костомаров бачив село в реальному світлі, наголошував його реальні недоліки й потреби, пропонував конкретні заходи для усунення їх шляхом необхідної елементарної й вищої освіти, а не штучно пристосованими для села художніми творами.

Щоб применшити значення для української літератури ерудита Костомарова, Єфремов у 1910 році скористав з двадцять п'ятої річниці смерти критика, щоб остаточно заявити: "І коли Костомаров обороняв все таки

[1]Сергій Єфремов, Фатальний вузол (Київ: "Вік", 1910), стор. 82.

[2]Володимир Дорошенко, "Нова історія української літератури," Літературно-науковий вісник, т. 56 (1911), стор. 498.

українське письменство, то через те, що одводив йому дуже тісні й по суті досить мізерні рамки... для 'домашнього обіхода'".[1] У своїй Історії українського письменства, що вийшла в 1911 році й витримала чотири видання, Єфремов зумів увіковічнити погляд на Костомарова як на автора теорії "хатнього вжитку",[2] і цим доказати, що він просто зрадив національні інтереси України.

Можна не дивуватися тим критикам Костомарова, для яких Єфремов був альфою й омегою, і вони, не квестіонуючи його теорій, приймали все за чисту монету. Сприяло тому ще й їхнє загострене до хворобливости відчуття ображеної національної гідности, до якого критик постійно апелював. Дивно, однак, що сліпо за Єфремовим повторяють теорію "хатнього вжитку" сучасні українські радянські літературознавці, не перевіряючи джерел і не знаючи навіть, що цю "теорію" приписав Костомарову той, чиє ім'я давно проскрибоване в їхніх літературних анналах.

Таким чином Миколі Костомарову незаслужено накинено клеймо національного зрадника, тенденційно затушковано його позитивну діяльність для розвитку української мови й літератури, і замість нього, почесне звання першого українського літературного критика дістав Пантелеймон Куліш.

Кулішеві літературно-критичні погляди формувалися в середині 1850-х років і досягли повного розвитку в 1860-х роках, зокрема, коли виник журнал Основа, де вперше почали висвітлюватися літературні явища українського письменства. Його діяльність так же, як і Костомарова, мала надзвичайно різноманітний характер. Куліш як поет, письменник, критик, теоретик, публіцист, історик, мовознавець, фольклорист, етнограф, перекладач, видавець став однією з видатних постатей тодішніх літературних процесів в Україні.

---

[1]Сергій Єфремов, Фатальний вузол, стор. 81.

[2]Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 1, Видання четверте (Київ-Ляйпціґ: Українська накладня, 1924), стор. 435.

Куліш був послідовним апологетом літературно-народницького напряму з дозою своєрідного естетизму. У противагу до Костомарова, який уважав, що етнографічно-побутовий напрям давно вичерпався, Куліш бачив життя села й народну творчість як невичерпну скарбницю. "Тільки одна народна поезія - підкреслював він - для всіх нас стоїть за віковічний взір".[1] Етнографічно описові художні твори він клав в основу, на якій повинна була народитися досконала література в історично-побутовій традиції та морально-ідеалістичному дусі. У своїй досить чітко зарисованій літературній програмі, Куліш тлумачив проблему самовизначення української літератури, акцентував потребу вивчати усну творчість, вимагав від письменників фольклорно-етнографічної вірогідности, але вірогідности, опроміненої індивідуальністю письменника й підпорядкованій головній меті - створення великої національної літератури.

Основні завдання великої національної літератури мали зосереджуватися, на його думку, на ствердженні народних змагань та повинні передати світові пам'ятки народного духу. В цьому він добачав головні завдання українського письменника, вважаючи, що його творчість це засіб усвідомлення та самоствердження народу. Великий крок у цьому напрямку, писав Куліш, робиться "волшебным могуществом гения, заключающего в своей единице всю врожденную художественность родного племени".[2]

У поняття народу Куліш закладав перевагу внутрішнього - "святої душі" та "щирого серця", ухиляючися від будь-яких натяків на державність. У нього склалися погляди на владу, як на лихо, що згодом негативно відбилося на його ставленні до історичної боротьби за державність українського козацтва. Віктор

---

[1]Пантелеймон Куліш, "Переднє слово до громади; погляди на українську словесність," Вибрані твори (Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1969), стор. 509.

[2]Пантелеймон Куліш, "Об отношении малорусской словесности к общерусской; эпилог к 'Чорной раде'," Вибрані твори (Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1969), стор. 493.

Петров так оцінював притаманний Кулішеві аполітизм та його постійне нехтування добою пройдених літературних етапів:

> Дискредитація минулого задля сучасного - характерна риса для всієї літературної діяльности Куліша. Куліш реабілітував сучасність, виправдував сучасність, щоб ствердити справу життя свого... На себе він покладався більше, ніж на будь-кого іншого. Він звик працювати сам. На себе... й на свою добу він дивився як на осередок, як на "сосредоточие" всієї української історії, як на час оновлення нації.[1]

Увесь складний процес оновлення нації Куліш, згідно з його власними свідченнями, відчував лише на своїх власних плечах:

> У меня тоже заболело сердце за нашу Малороссию. Что за бедная страна! Она могла бы быть покрыта розами, а растут в ней одни репейники. Как обновить из упадка ее нравственные силы, когда не позволят существовать ни одному писателю. Шевченко погибает по прежнему в ссылке, я должен бросить великое предприятие, приостановить свои ни с кем не разделяемые изучения и сделаться журнальным поденщиком.[2]

Отже справу новітнього народу Куліш виразно пов'язував тільки з творчістю письменників. Повертаючися до визначення народу, що його дав польський дослідник Юзеф Халасіньський, то воно зовсім відповідає поглядам Куліша, згідно з якими уявлення про народ належать витворам письменників, без яких немислима концепція народу. Такий асоціятивний перехід від народу до письменника надзвичайно характеристичний для всіх Кулішевих ідеологічних побудов. Віктор Петров, наприклад, завважував: "Скорбота за Україну це для нього сум за долю її письменників. Українська справа це справа не політичної незалежности, а культурного поступу. Розквіт літератури в даної нації це ознака життя могутнішого й вірнішого, ніж... політичне існування незалежної державности."[3]

---

[1] Віктор Петров, Пантелимон Куліш у п'ятдесяті роки, т. 1 (Київ: Всеукраїнська академія наук, 1929), стор. 303.

[2] П. Куліш, "Лист до В. Тарновського," Киевская старина, 4 (1898), стор. 121-122.

[3] Віктор Петров, Пантелимон Куліш..., стор. 288.

У Кулішевій концепції народ жив не здійсненням своїх політично-державних завдань, а здійсненням "найвищої правди". Історична місія українського народу, за Кулішем, полягала не в будуванні своєї самостійної держави, "а в шуканні вищої правди". "Поняття влади – відзначав Петров – Куліш підпорядковував поняттю правди, як це єсть і в народному уявленні про владу: для народу, згідно з фольклорними документами, владу виправдано як моральну; вона існує доти, доки вона етична."[1]

Народницька теорія великої національної літератури та її місії ґрунтувалася в Куліша на "натурі добрій" та "духовому розумі" приниженого українського селянина. Відповідаючи Г. Галанові, який не погоджувався з надмірною ідеалізацією українського селянства, Куліш писав:

> Не дивуйтесь словам моїм на великі надії на народ український. Погляньте на його історію: чого не перебув він, які недолюдки з нього знущалися! а в його більше людськости осталось, ніж у москаля й ляха. Коли не ймете віри серцю, то пойміть віри самим ляхам і москалям, котрі отдають йому зверхність над своїм плем'ям щодо натури доброї, щодо духового розуму.[2]

Отже, за теоріями Куліша, вихідним пунктом для української літератури було село, був дух незачепленого цивілізацією українського селянина. Коли через ряд професійних невдач та через урядові переслідування він змушений був залишити Петербурґ і переселитися в Україну на хутір, тоді він почав особливо радикально виступати проти міста та закликати українських письменників знаходити натхнення в селянському побуті, що було симптоматичним не лише для Куліша, а й для українських суспільних народницьких настроїв узагалі. Головна теза Кулішевої ідеології стисло відбита в його радикальних твердженнях: "Простий люд варт, щоб ми його образу подобились... Ніяка наука такого правдивого серця не дасть, як у нашого

---

[1]Там же, стор. 298.

[2]П. Куліш, "Лист до Г. Галагана," Киевская старина, 3 (1899), стор. 344.

доброго селянина або хуторянина."[1]

Селянин для Куліша був ідеологічною категорією, яку він санкціонував українським романтикам, пропонуючи як зразок творчість Григорія Квітки-Основ'яненка тому, що крізь неї, казав Куліш, проходив

> ... величавый образ малороссийского простолюдина, это глубоко нравственное лицо, которое ведет свое происхождение от неизвестного нам общества. Пораженный этим явлением ум, читает в нем деяния истории, гораздо серьезнейшей, нежели козачество, гайдамачество и все, чем наполнены наши исторические сочинения.[2]

Селянин для Куліша - це втілення людини в її абстрактно ідеальному понятті. Він його представляв як витвір своєї власної уяви:

> Это не чернорабочый пахарь, а человек в полном значении слова. Его не усовершенствовала современная образованность. Он ничего не видел, кроме своего села. Он не грамотен, он занят только полевыми и домашними работами. Слово божие, которое он слышит в церкви, внедряется в нем одними только явлениями природы, которые он любит бессознательно... Но во всех его понятиях и действиях... поражает нас именно какое-то величие, в котором чувствуешь естественное благородство натуры человеческой.[3]

Важливою категорією в Кулішевих літературних програмах так само, як і в програмах Костомарова, виступала українська народна мова як вислів та утвердження новітнього українського народу. Захищаючи право на існування цієї мови, Куліш підкреслював, що вона не залишалася в своєму розвиткові позаду мови російської та що українська література виробляла на своєму ґрунті "слово полное, сильное, истинно самобытное, способное выразить южнорусского человека в глубоких и тончайших чертах его характера".[4] Дорогу до самовизначення українського народу він бачив через слово:

> Нам очень добродушно советуют оставить разработку малороссийского

[1] Пантелеймон Куліш, "Листи з хутора; лист IV," Основа, 4 (1861), стор. 127.

[2] Пантелеймон Куліш, "Об отношении малорусской словесности к общерусской; эпилог к 'Чорной раде'," Вибрані твори, стор. 490.

[3] Там же.

[4] Там же, стор. 496.

языка посредством художественных созданий, но это советуют люди, не имеющие понятия о том, какое влияние имеет высокоразвитая сила и красота родного слова на нравственное, а вместе с тем и на вещественное благосостояние целого племени.[1]

І далі, вказуючи на відмінності між українською мовою та російською, Куліш наголошував, що справа не лише в їх мовних специфічностях, а й "в особенностях внутренней природы, которые на каждом шагу оказываются в способе выражения мыслей, чувств, движений души, и которые на языке, не природном автору, выразиться не могут".[2] Куліш твердив, що українська література зайняла вже своє місце в літературах сусідніх народів та що вона "со времени Гоголя не переставала выражать себя в более и более определительных формах и сделала шаг в искусстве самовыражения".[3]

Про повісті Миколи Гоголя з українською тематикою Куліш у дійсності не був високої думки саме за те, що вони, мовляв, містили в собі мало етнографічної та історичної правди й відбивали лише зовнішність народної пісні, а не її глибинну внутрішню суть. Таке явище, пояснював критик, було наслідком того, що Гоголеві повісті не базувалися на докладних дослідах українського селянського життя.[4]

Куліш усе життя хитався між хутором та містом. Навіть, коли жив у Києві, він часто повертався на свій хутір, щоб не втрачати органічного зв'язку з селом та щоб не попадати, як він казав, у котляревщину й не повторяти помилок Котляревського, який не жив на селі, не знав народного побуту, гостюючи "в домах князя Куракина, князя Лобанова-Ростовского, князя Репнина, графа Кочубея, графа Ламберта и генерала Белухи-Кохановского".[5]

---

[1]Там же.

[2]Там же, стор. 498.

[3]Там же, стор. 496.

[4]Там же, стор. 486.

[5]П. Куліш, "Обзор украинской словесности," Основа, 1 (1861), стор. 250.

Ідеальним українським письменником, як згадувалося раніше, Куліш уважав Григорія Квітку-Основ'яненка бо він, мовляв, без фальшу вводив читача в "мужицьку" хату, змальовував "теплую, простосердечную жывопысь нравов нашых поселян".[1] Свої погляди на різні літературні явища Куліш часто міняв, однак його думка про творчість Квітки-Основ'яненка, а паралельно до цього концепція літератури, залишалися послідовно незмінними. Прозі Квітки-Основ'яненка, на думку критика, була рівною тільки поезія Тараса Шевченка:

> Квітчина пам'ять буде свята вовіки поміж нами: він самостійно зрозумів серцем, що то за диво правдиве – наші селяни; він зробив те ж саме для прози, що Шевченко для стиха українського: він так само постеріг і перейняв поезію щоденної сільської мови, як Шевченко – поезію народної пісні. Удвох вони заправили нашу словесність віковічною силою і назнаменували їй правий і далекий путь.[2]

У Кулішевій літературній програмі творчість цих двох письменників височіла над іншими своєю бездонністю відчуттів селянського життя, народних традицій та обичаїв, і вони, на думку критика, створювали завершену цілісність, доповнюючи один одного: "Квітка народну мисль проводив через народне життя... Тарас упоїв свою душу народною піснею... Поезія Квітчина єсть хліб насушний; поезія Тараса – вино веселящеє серце."[3]

Говорячи про принцип етнографічної та історичної правди, Куліш, по суті, проповідував досконалість селянина, його героїзм, невмирущість духа, його ідеалізований світ:

> Квітка перший зрозумів поезію наших народних звичаїв, яко сім'ї благої, праведно людської. Шевченко нам явив поезію нашої жизні народної. Квітка здивував нас усіх, показавши велику героїчну душу в тихому, смирному образі пахарському, в сільському житті простому. Шевченко дав нам

---

[1]Пантелеймон Куліш, "Об отношении малорусской словесности к общерусской; эпилог к 'Чорной раде'," стор. 491.

[2]Пантелеймон Куліш, "Погляди на усну словесність українську," Твори Пантелеймона Куліша, т. 6 (Львів: "Просвіта", 1910), стор. 438.

[3]Пантелеймон Куліш, "Народні оповідання Марка Вовчка," Твори Пантелеймона Куліша, т. 6, стор. 450.

> збагнути її глибину таємничу: визвав він перед наші очі забуту давнину українську, і побачили ми, що ся душа смиренна не днями, не годинами, а цілими віками, в обідах і напастях пробувала, та й не знікчемніла, не знітилася, нечистивій волі слугою не вчинилася, а глибоко сама в себе входила і, понуро серед лукавих людей стоячи, своєї пори, своєї долі мовчки виглядала.[1]

Надзвичайно показовим для літературної програми Куліша було його ставлення до Шевченкової поезії, що в деякій мірі сиґналізувало ту небезпеку перед "ухилами" від етнографії, за які пізніші критики народницького напряму вже з усією рішучістю засуджували українських модерністів.

Тарас Шевченко - великий поетичний талант, органічно пов'язаний з селянською стихією, в Кулішевих уявленнях, був ідеалом для концепційних рамок його літературної плятформи. З Шевченком, здавалося йому, він міг реалізувати свої постуляти про велику національну літературу. І так само, як і з формуванням новітнього українського народу, він відчув особисту відповідальність за загальний напрям Шевченкової творчости, що значило потребу підпорядкування її своїй літературній стратегії. Для здійснення цього, Шевченком треба було керувати, його треба було поправляти, контролювати, бо його талант, як висловлювався Куліш у листі до поета, був призначений для того, щоб "Украина имела поэта, который бы всему свету сказал за нее свое могучее гармоническое слово".[2]

Шевченкова поезія, писав Куліш у тому ж листі, належить українському народові й це, мовляв, дає йому право вимагати, радити, поправляти:

> Ваши создания - писав критик - принадлежат не одним Вам и не одному Вашему времени; они пренадлежат всей Украине и будут говорит за нее вечно. Это дает мне право вмешиваться в дела Вашей фантазии и творчества и требовать от них настоятельно, что-бы они довели свои создания до возможной степени совершенства.[3]

[1]Пантелеймон Куліш, "Чого стоїть Шевченко яко поет народний," Лист (III) з хутора, Твори Пантелеймона Куліша, т. 6, стор. 489.

[2]М. Новицький, "Шевченко в процесі 1847 р. і Шевченкові папери," Україна, 1-2 (1925), стор. 82.

[3]Там же, стор. 80.

Такий погляд на творчість письменників як на всенародну власність та жертву їхнього таланту "для добра справи", був симптоматичним народницьким напрямам усіх його відгалужень.

Куліш високо оцінював творчість Шевченка, називав його "найбільшим поетом на всю Слов'янщину", але тільки доти, доки Шевченко слухав його, надсилав йому свої недруковані вірші, враховував його поради. Зріла Шевченкова творчість, де в центрі його поезії не стояло село, зовсім не відповідала вже Кулішевій програмі й він велемовно проклямував: "Сам Шевченко поти йшов угору, поки його не одірвано від етнографічного джерела слова і чутива. Наш Гомер не Шевченко, а народ: всі ми вкупі з Шевченком ласуємося тільки останками від його великого пирування."[1] Твори народної музи, твердив Куліш, сам Шевченко називав "українським Гомером", і цими словами "засвідчив він, що українська словесність обперлась на народну так само, як і поезія грецька на Гомерові поеми, – що вона має базис дуже широкий і корінь саморідний".[2]

Не відрізняючи етнографії як науки та етнографізму в літературі, критик напучував письменників бути поетами в етнографії, брати "з сього невичерпного джерела... високі, величні... розкішні, як садова квітка, типи народні".[3] Народний геній був центром опертя всієї Кулішевої літературної програми: "Геній народний создав Шевченка з його стихом золотоголосим"[4] видав Марка Вовчка, в писаннях якої "сам народ, лицем до лиця, промовляє до нас словом своїм."[5] І

[1]Пантелеймон Куліш, "Соборное послание Кулиша Галичанам," Киевская старина, т. 63 (1898), стор. 116. У примітці до цієї статті сказано, що цей документ друкується вперше і був писаний у половині 1871 року.

[2]П. Куліш, "Погляд на усну словесність українську," Твори..., т. 6, стор. 430.

[3]П. Куліш, "Погляд на (писану) українську словесніть," Твори..., т. 6, стор. 438.

[4]Там же, стор. 439.

[5]П. Куліш, "Народні оповідання Марка Вовчка," Твори..., т. 6, стор. 451.

народному генієві, наголошував критик, повинна бути підпорядкована вся українська література, створена невеликим колом людей, які, не зважаючи на їхню інтелектуальну вищість, на їхню мистецьку освіту, повинні відчувати й розуміти, що геній не в їхній учености, а в народі:

> ... именно в этой массе, из которой каждая отдельно взятая личность почти безразлично незначительна, но в общности со множеством других, себе подобных, хранит законы литературного вкуса и народного смысла для самых развитых и самостоятельных представителей нашей народности. Так как наши украинские поэты никогда не выходили из большого круга в маленький, никогда не творили для немногих и всегда, во время творчества, воображали вокруг себя, так сказать, вече народное... то произведения их должно почитать не игрушками удаленного от житейских треволнений кружка, а созданиями духа народного.[1]

Виходячи з таких поглядів, Куліш висував наступний постулят – українська література, як література виключно селянська, повинна служити лише селянським масам, бо в іншому випадку, "это будет сочинение самозванно-украинское и, как такое, неизбежно подвергнется молчаливому осуждению громады, которая останется к нему равнодушной, и громкому осуждению критики, стоящей на стороже чистого вкуса народного и здорового народного смысла."[2]

Особливе місце головного судді та уявного речника селянських мас Куліш приділяв літературному критикові, який на його думку, "обязан воображать себя трибуном народным: он должеть постоянно содержать в душе своей моральные нужды свого народа и руководствовать его понятиями о самом себе"[3] Завдання критики, наголошував автор, викривати кожного фальшивого жерця мистецтва "во имя успехов самопознания, во имя стремленья к лучшей будущности народа".[4]

---

[1]П. Куліш, "Характер и задача украинской критики," Основа, 2 (1861), стор. 159-160.

[2]Там же, стор. 160.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 161.

Чисто естетичні елементи, силою таких вимог до літератури, рішуче відпадали, про літературу для читачів з розвиненими смаками не могло бути мови й саме претендування на інтелігентність засуджувалося. Іван Котляревський, наприклад, в оцінці Куліша, був інтелігент, відірваний від народу, тому й творчість його була насмішкою над народом, аморальною та антинародною.[1] Гоголь також був інтелігент, не знав життя народу й тому висвітлив його сучасне й минуле в карикатурній і неморальній формі.[2]

Однак не можна нехтувати фактом, що Куліш, все ж таки, розвивав своєрідну естетичну програму, основану знов же на достеменному вивченні села, і пропонував її українським письменникам та критикам:

> Задачею нашей украинской критики должна быть строгая поверка литературных созданий эстетическим чувством и воспитанным в изучении своей народности умом. Лишь только мы уклонимся от этой задачи, лишь только пренебрежем в своей критике общие основания эстетики, приложенной к новейшему народоизучению, - мы зделаемося обманщиками собственного народа и самозванными его деятелями.[3]

Кулішеві естетичні ідеали, як бачимо, тісно сплетені з світоглядними позиціями народництва, тому все, що відхилялося від цих позицій, критик уважав фальшивим, штучним, удаваним. У висліді цього він негативно оцінював також українську бароккову літературу за її віддалення від інтересів села. У зв'язку з цим він остерігав, що найменший відхід від народних аспірацій загрожував, що

> ...литература наша возсядет опять на подражательном парнасе, как во время псевдо-украинских вирш киевских академистов, только уж в новой, парижской или петербургской одежде, и народ наш по-прежнему начнет искать от нас убежища в своей безграмотности, которая спасла его от духовных академий и семинарий.[4]

Кулішева естетика зводилася, таким чином, до науки про село, а барокковий "парнасизм" був далеким від села, тому й суперечив його естетичній плятформі.

---

[1] П. Куліш, "Обзор украинской словесности," Основа, 1 (1861), стор. 235.

[2] Там же, стор. 124.

[3] П. Куліш, "Характер и задача украинской критики," стор. 161.

[4] Там же.

Критик інкорпорував, однак, у свою програму естетику як елемент краси в зображенні селянських мотивів. Він наголошував, що письменники повинні "проверять свой язык, тон, вкус и самый строй мыслей. Эта полная свежих жизненных соков почва даст в свое время богатейшие плоды".[1] Від етнографічно-фольклорних творів він вимагав, щоб вони були взяті "з бесіди простонароддя українського",[2] але щоб були "окрилені... не одним куснем високої фантазії".[3] Кулішева естетична своєрідність добре відбита в його погляді на українську пісню: "Помиляється той, хто вважає пісні народу українського чимсь дрібнодухим, недорослим естетики, вузенько обмеженим."[4]

Критик також відмовляв письменникам права на мертве фотографування дійсности, дораджуючи їм підніматися на верхи творчого натхнення, і тут уже "не народний геній помагав йому, а сам він додавав орлових крил народному генію".[5]

Добре формулював Куліш свої естетичні погляди на поезію, і тільки тут, будучи під впливом власної перекладницької роботи з чужих літератур, наголошував, передусім, естетичну гармонійність. У справжній поезії, писав він,

> ... чуєш душею, наче якась музика пройшла тобі через душу і настроїла її на вищий, на якийсь небесний лад, - що знявся би од землі і полинув би голубиними крилами одпочивати од земних мук там, де чисті душі, помучившись між нами, од своїх мук одпочивають, [...] заслухавшись могучих, владичих речей поета, зайшли ми в його рай, не спостерігши, якою стежкою, якими дверима, - і здалось нам, що справді рай на землі буває. Зацвіло в нашій душі весняними квітами, і любо нам, і весело здається на світі од чарівничої омани поета.[6]

[1]П. Куліш, "Простонародность в украинской словесности," Основа, 1 (1862), стор. 3.

[2]Там же.

[3]П. Куліш, "Погляд на усну словесність українську," Твори..., т. 6, стор. 429.

[4]Там же.

[5]П. Куліш, "Погляд на (писану) українську словесність," Твори..., т. 6, стор. 440.

[6]П. Куліш, "Григорій Квітка і його повісті," Твори..., т. 6, стор. 474-475.

Пізніші українські естети, шукаючи для своїх програм кореня в минулому, знаходили його саме в цьому Кулішевому пасажі, абстрагуючися від його тлумачень про етнографічну та історичну "правду" в художній творчості.

Висвітленню суперечливих естетичних поглядів Пантелеймона Куліша досі не присвячено окремої праці. Переважаюча більшість критиків, в основному, полемізували з ним про суто громадські справи, або ж обмежувалися до інтерпретації його літературної програми виключно з погляду етнографічного.[1] Його естетичні теорії вперше відкрили й намагалися розвивати їх українські неоромантики, особливо хатяни. Микола Євшан, наприклад, писав:

> Куліш старався очистити... поезію нашу з елементу інстинктивного, хотів її двигнути на ту ступінь, де поезія перестає бути самим імпульсом, самим тільки висловом елементарної природи людини, а починає бути гармонійним звуком ідеалу; хотів дати їй більшу внутрішню силу, могучість та тривкість, щоб вона не хилилася від вітру життя.[2]

Ожив Куліш для української літератури аж у середині 1920-х років, коли вибірка його перекладів стала в центрі уваги українських неоклясиків, зокрема Миколи Зерова.[3] Цей дослідник відзначав, що перекладницька робота широко відкривала Лулішеві дорогу до західньоевропейської літератури, збагачувала його лексичний добір, розвивала поетичний талант. Зеров писав: "Горда самотність, індивідуалізм, сарказм на адресу суспільства, розчарований і гіркий тон – всі ці настрої, маски та пози Байрона, були прекрасним річищем для власних Кулішевих емоцій."[4] Він підкреслював, що Куліш багато навчився від

[1] А. Ніковський, "Ліра П. Куліша," Книгар, 23 (1919), стор. 1538-1539; С. Єфремов, Історія українського письменства, т. 2, стор. 51-63; Д. Дорошенко, Пантелеймон Куліш (Київ-Ляйпціг: "Українська накладня); Віктор Петров, Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки (Київ: Всеукраїнська академія наук, 1929); І. Теліга, "Куліш-критик – принцип етнографічности," Україна, (липень-серпень, 1929).

[2] Микола Євшан, "Тарас Шевченко," Українська хата (1911), стор. 79.

[3] Микола Зеров, Від Куліша до Винниченка (Київ: "Культура", 1929; також: "Поетична діяльність Куліша," До джерел, стор. 17-58; також: Лекції з історії української літератури, стор. 191-218.

[4] М. Зеров, "Поетична діяльність Куліша," До джерел, стор. 50.

великих европейських поетів, знайомлячися з ними в оригіналах:

> Петрарка навів його на тон урочистого "Благословен і час той і година". Байрон дав патос його поезії спогадів... Від европейських - англійських, німецьких, італійських - поетів взяв він і свою розмаїту строфіку, а серед тих розмаїтих форм Спенсерову дев'ятирядкову строфу... якою він лише і орудував серед українських поетів.[1]

Ваплітянське літературне угрупування в другій половині 1920-х років також пов'язувало частинно свою літературну діяльність з Кулішем. Микола Хвильовий, який тоді очолював Вапліте, рішуче запевняв: "Ми... ведемо свою родословну від Куліша."[2] Він був переконаним, що єдиний Куліш міг був своєчасно вивести українську поезію з відсталости й наблизити її до літератури европейської:

> Здається, він один маячить світлою плямою з темного українського минулого. Тільки його можна уважати за справжнього европейця, за ту людину, яка наблизилася до західного інтелігента... і коли б він не стикнувся з мертвою стіною культурного епігонізму тодішньої української інтеліґенції, ми б, безперечно, в часи горожанської війни не мали б таких вождів, які завжди плентались в хвості маси... Куліш для нашої країни був прогресивною Европою.[3]

Починаючи з 1910-х років, зерна Кулішевої естетики намагалися розвивати всі, майже, теоретики модерних прямувань в українській літературі. Однак для Кулішевих сучасників та безпосередніх нащадків пізнього народництва його суто естетичні погляди залишалися чужими й незрозумілими. Слідами Куліша пішли лише два поети, його сучасники - Яків Щоголів та молодший від нього Михайло Старицький.

Першим нарисом історії української новітньої літератури, що робив спроби синтезувати український романтизм, був нарис Миколи Петрова. Виникнення романтизму на українському ґрунті автор розглядає у поєднанні з західньоевропейською літературою та з літературами сусідніми - польською й

---

[1]Там же, стор. 57.

[2]М. Хвильовий, "Культурний епігонізм," Думки проти течії (Харків: Державне видавництво України, 1926), стор. 56.

[3]Там же, стор. 53.

російською. Домінуючими впливами, на думку автора, були впливи російські й саме вони визначили форму та художні засоби українських романтиків. Виходячи з таких переконань, він аналізував твори українських письменників, шукаючи в них передусім запозичень від Жуковського, Батюшкова, Пушкіна, Лермонтова.[1]

Погляди Петрова категорично оспорював Микола Дашкевич, висуваючи на перший плян елементи суто українські. Дашкевич відзначав: "Петров не поднялся до широкого созерцания всего литературного движения XIX столетия и обыкновенно отводил место произведениям украинской литературы вслед за общими движениями русской литературы, мало обращая внимания на местные условия и посторонние влияния."[2]

Відкидаючи домінантність впливів російського романтизму, Дашкевич слушно розглядав український романтизм у контексті загальнослов'янського культурного пробудження початку 19-го століття, переконливо тлумачив світоглядні основи специфічного українського уярмленого письменства, подібного до інших поневолених слов'янських літератур, що носили ознаки схожости між собою у формах та прагненнях. Він суттєво арґументував, що Шевченкова поезія, наприклад, починаючи з 1840-х років, світоглядно була ближчою до польського романтизму, ніж до російського й рішуче відкидав висновки Петрова про те, що Шевченко писав "в романтическом вкусе Козлова и Жуковского".[3]

Загострені елементи народництва в романтичній літературі Дашкевич пояснював так, як пізніше характеризував їх Д. Чижевський, з позицій факту,

[1]Н. И. Петров, Очерки истории украинской литературы XIX столетия (Киев: И. и А. Давиденко, 1884), стор. 126.

[2]Н. Дашкевич, Отзыв о сочинении г. Петрова, Очерки истории украинской литературы XIX столетия, Отчет о двадцать девятом присуждении наград гр. Уварова (С. Петербург: 1888), стор. 286.

[3]Н. И. Петров, Очерки истории украинской литературы, стор. 333.

що романтизм відкрив двері народним категоріям і, таким чином, дав право горожанства в світових маштабах менш розвиненим літературам:

> Романтика, давшая простор всем стремлениям индивидуального духа... пролагала дорогу полному и живому выражению всей индивидуальности... народа в его прошлом. Романтики начали выдвигать мысли и чувства, которые жили века в народе, и воспроизводить индивидуальность народа и его быта. Романтика соединилась, таким образом, с народностью в литературе и явилась первою внешнею формою народной литературы.[1]

Дашкевич слушно визначав український романтизм як любов до народности та його творчости. Однак, критикуючи Петрова за те, що він звужував виднокруги українського романтизму, сам Дашкевич не відзначився оригінальністю трактування цього явища, коли писав:

> Украинской литературе не быть литературою общенародною и даже в землях, заселенных исключительно или преимущественно малорусскою народностью, не занять первенствующего места, подобающего литературе на том языке, который стал в силу векового течения истории общерусским. Поэтому даже местное значение украинской литературы должно признать весьма ограниченным. Но, при всем том, найдется место для малорусской литературы даже в случае все большого и большого распространения общерусской грамотности.[2]

Таким чином погляди Дашкевича малощо по суті відрізнялися від поглядів його опонента. Признаючи локальну своєрідність українського романтизму, Дашкевич не тільки не передбачав для нього великого самобутнього розвитку в маштабах російської літератури, але й місцеве значення його (як і всієї української літератури) йому здавалося обмеженим.

Пророцтва Дашкевича з історичної перспективи виявилися недалекоглядними. Український романтизм, безумовно, розвинув свою специфічну ґаму літературних жанрів, а найголовніше – заклав основи для наступних етапів українського письменства. Він знайшов свій вислів у конкретних літературних творах таких його кращих представників, як Левко Боровиковський, Яків Щоголів, Олекса Стороженко, Юрій Федькович та видав

[1] Н. Дашкевич, Отзыв о сочинении г. Петрова, стор. 146.

[2] Там же, стор. 262.

таку епохальну постать, як Тарас Шевченко, визнану в маштабах не тільки російської, а й світової літератури.

Інакше виглядала справа з теоретичними програмами українських романтиків, які за межі народництва, етнографії, народолюбства не спромоглися вийти. Були лише марґінальні проблиски - було в Костомарова бажання вийти поза рамки літературного етнографізму, були спалахи естетичних поривань у Кулішевій літературній програмі.

З постулятами етнографічного романтизму або раннього народництва пов'язували свою літературну плтформу теоретики українського реалізму, що насправді маніфестувала тяглість тих же народницьких ідеалів, однак у значно спрощенішій формі.

3. РЕАЛІЗМ, НАТУРАЛІЗМ І НАРОДНИЦТВО

Помітного переходу від романтизму до реалізму та натуралізму в постулятах українських літературних критиків, за малим вийнятком, не було. Теорії західньоевропейського реалізму, започатковані у Франції в 1842 році маніфестом Оноре Бальзака, а також програми натуралізму, поширювані з 1860-х років Емілем Золя, залишалися цілковито поза увагою українських критиків, що з деякими варіяціями продовжували фактично етнографічно-побутову лінію попередників. Вийнятком були лише добре обізнані з тогочасними західньоевропейськими літературно-критичними течіями Михайло Драгоманов та Іван Франко.

У Польщі перехідний етап до реалізму в другій половині 19-го століття також носив ще сліди раннього народництва, коли, як відзначав польський літературознавець Юліюш Кляйнер, в польській поезії "brzmiały tak czysto i tak wyraziście tony ludowe".[1] Однак польське народництво, зігравши свою ролю в літературі, поступилося новим напрямам. Окремі письменники-реалісти розробляли ще народні теми, але вже не ставили собі за мету поетичного й тенденційного ідеалізування селянства, чого вимагали від російських та українських письменників їхні апологети народництва.

Аналізуючи творчість польських письменників-реалістів, Леся Українка слушно завважувала, що народництво було для них лише "одним моментом" їхньої творчости та що вони часто відходили від первісних зацікавлень народними справами, нічого на тому не втрачаючи:

> Такое отступление от первоначального направления корифеев народнической литературы, хотя и не сопровождалось упадком их таланта и значения, но во всяком случае, ускорило упадок самого направления, которое едва успело пустить корни в польском обществе и в чистом своем виде существовало очень недолго.[2]

---

[1] Juliusz Kleiner, Zarys dziejów literatury polskiej (Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1963), стор. 382.

[2] Леся Українка, "Заметки о новейшей польской литературе," Твори, т. 12

Відзначаючи факт, що відхід від народництва не позначився негативно на польській літературі, Леся Українка заперечувала, звичайно, догматичні твердження українських критиків про те, що література повинна бути тільки народницькою та що талант письменника може виростати лише з такого ґрунту.

У російській літературі народницький напрям сильно розвинули письменники 1860-х - 1870-х років, заклавши в свої основи принципи менше радикального народницького крила, що не ставило собі завдань піднімати селянство в ім'я ідеалів "соціялізму", як, наприклад, М. Бакунін та П. Лавров, а обмежувалися до звичайного "народолюбства" пасивних народників з їхнім благоговінням перед мужиком, змальовуючи того мужика, як пікантно завважував М. Горький, "раскрашенным в красные цвета и вкусным, как вяземский пряник, коллективистом по духу, одержимым активною жаждою до высшей справедливости и со священной радостью принимаючим каждого, кто придет к нему 'сеять разумное, вечное' ".[1]

Другою крайністю російських письменників-народників, за характеристикою найбільшого російського представника реалізму західньоевропейського зразка Тургенєва, було бажання відбити "тверезу правду" про крайнє приниження російського мужика, "з целью хоть сколько-нибудь помочь этим бедным труженикам [...] не скривая, что сплошь і рядом народ і дік, і несчастен до потері человеческого образа".[2]

Таке розуміння літератури, як свідчили російські історики, "стихийно овладело всеми писателами этого времени".[3]

---

[2](продов.) (Нью-Йорк: Видавнича спілка Тищенко і Білоус, 1954), стор. 183.

[1]М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24 (Москва: Гослитиздат, 1953), стор. 52.

[2]История русской литературы XIXв., Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского, т. 3 (Москва: Изд. Т-ва "Мир", 1909), стор. 127.

[3]Там же, стор. 129.

Найбільшим теоретиком, до якого прислухалися російські письменники-народники, був Н. Михайловський. В українській літературній критиці прийнято вважати, що Сергій Єфремов черпав свої ідеї саме з теорій цього критика, тому цікаво хоч коротко з'ясувати основи його теоретичної плятформи. Михайловський виходив з позицій соціологічного об'єктивізму, ґрунтованому на деяких об'єктивних законах соціологічно-органічної школи, зокрема на теоріях Спенсера. Суб'єктивізм, за Михайловським, починався з моменту моральної оцінки соціологічних процесів минулого та селекції з них тих факторів, що найбільше відповідали даній людині:

> Что общество повинуется в своем развитии известным законам, это несомненно, но не менее несомненно присущее человеку сознание свободного выбора деятельности. В момент деятельности я сознаю, что ставлю себе цель свободно, совершенно независимо от влияния исторических условий: Пусть это обман, но им движется история.[1]

(Єфремов згодом сформулював це в своєму першому постуляті як "елемент свободи для людини й невпинна визвольна течія").

Процес розвитку суспільства, твердив за тогочасними соціологами Михайловський, надзвичайно суперечливий. З одного боку суспільство іманентно підпорядковує собі одиницю, роблячи її маленькою часткою свого великого організму, а з другого - одиниця бореться за свій власний розвиток, свою цілісну індивідуальність. Признаючи право одиниці, на якому повинні базуватися "все здания правды",[2] він завважував, що системи буржуазного індивідуалізму, визнаючи цей принцип формально, насправді жертвували інтересами одиниці на користь "системы наибольшего производства".[3]

Виходячи з таких індивідуалістичних позицій, Михайловський будував соціологічно-народницьку програму, завважуючи, що коли від одиниці відібрати

[1] Н. К. Михайловский, <u>Полное собрание сочинений</u>, т. 3 (С.-Петербург: Изд. "Русское богатство", 1906), стор. 437.

[2] Там же, т. 4, стор. 461.

[3] Там же, т. 1, стор. 445.

"такой ее атрибут, такое свойство, которое ей было бы присуще именно как личности и не зависело бы ни от каких случайностей",[1] то такою загальнолюдською властивістю, висловом сутности одиниці виявиться праця для народу: "Тогда интересы личности, оказавшиеся на оселке практики двусмысленными и даже мносгомысленными, заменятся интересами труда, а при дальнейшем разотвлечении интересы труда превращаются в интересы народа."[2] (Це лягло в основу другого постуляту Єфремова про "поступову течію народности в змісті та формі", що скристалізувалася згодом у його третьому постуляті, як "визвольно-національна ідея").

Таке поєднання індивідуалістичних тенденцій російської інтелігенції з симпатіями до селянства було найвластивішою рисою програми Михайловського та інших російських теоретиків-народників 1870-х років.

Слід завважити, що російські письменники народницького напряму, повністю нехтували естетичним аспектом творчости, а народницька критика того часу твердила, що вся історія російської літератури другої половини 19-го століття зводилася до історії "смены идей и настроений, волновавших русское общество" та до "указания взаимодействия между общественною жизнью и литературой".[3] Тому дослідникові, який схотів би зайнятися історією російської літератури цього періоду "только с эстетической точки зрения было-бы очень мало дела, потому, что за последние 50 лет литература, как явление эстетическое, никаким заметным движением не ознаменована".[4]

Теоріями Михайловського, пристосованими до української літератури, Єфремов користувався наприкінці 19-го і навіть на початку 20-го століття й

[1]Там же, т. 4, стор. 491.

[2]Там же.

[3]С. А. Венгеров, Очерки по истории русской литературы (С.-Петербург: "Общественная польза", 1907), стор. 13.

[4]Там же, стор. 14.

про них буде мова далі.

Дискусії про реалізм та натуралізм розпочалися в українській критиці в 1870-х роках у досить своєрідному тлумаченні. Уявлення українських критиків про ці напрями можна чіткіше зарисувати на тлі хоч би найелементарніших їхніх визначень.

Реалісти виходили з філософії позитивізму, вважаючи, що література повинна бути вірною фактам науки й щоденного суспільного життя, не заторкнена ідеалізмом та романтичними забарвленнями, вільна від суб'єктивізму й упереджень. Вони будували свої твори на зразок макро-соціологічних праць і використовували різні наукові відкриття. Вкладаючи в основи твору найважливіші суспільні явища та створюючи літературні типи шляхом підбору окремих, але, на їхнє переконання, невипадкових і правдоподібних характерів, реалісти намагалися збагнути природу існування людських спільнот, розкрити іманентний зміст накопичених за його час величезної кількости проблем, історичних подій, різних досягнень та помилок, щоб таким чином бути спроможними позитивно впливати й на дальніший розвиток людства. Реалісти були переконаними, що поведінку людини формувало, насамперед, суспільство. Вони повинні були мати тверде переконання в питаннях політики й моралі, вважали себе вчителями, в авторитеті яких читач не міг сумніватися. Реалісти ставили перед собою завдання пропаґувати порядок у суспільстві, проповідувати соціяльну справедливість, бути критиками суспільства.

Натуралісти ґрунтувалися також на світоглядних позиціях позитивізму, але на противагу реалістам, применшували значення об'єктивних суспільних узагальнень, а ще більше підкреслювали об'єктивно-емпіричний принцип, додаючи до об'єктивного викладу реалістів аналіз аморальних мотивів і вульгаризуючи, таким чином, основний принцип реалізму. Натураліст так само, як і реаліст, виходив з наукових досягнень природничих наук, зоології, біології,

медицини, соціології, психології, але, на відміну від реаліста, будував свої твори на зразок мікросоціологічних праць та уважав, що поруч з суспільно-економічними обставинами, поведінка людини була контрольована її інстинктами, емоціями, біологічними причинами та законами спадковости.

Натураліст намагався перетворювати широкі суспільні полотна реалістичної повісті в своєрідну протокольну книгу всіх дріб'язків людського особистого та суспільного життя, зібрати якнайточнішу документацію дорогою пильної обсервації, концентруючися на низьких інстинктах, з вірою, що правда криється в брутальному й зображення її є більше переконливим. Наслідком таких міркувань, натуралісти ставили в центрі своєї тематики переважно людську нужду та еротизм. Повним контрастом до впорядкованого світу реаліста був стихійний світ натураліста, який, керуючися тільки науковою правдою, категорично відкидав усе, що було за межами природи й природою детермінованого.

Найближчим до філософії позитивізму в українській літературній критиці, починаючи з 1870-х років, був Михайло Драгоманов, який паралельно до своїх політичних програм розвивав також свої літературні теорії. Драгоманов як політичний ідеолог нової України виходив з основ соціялізму, маючи, як він сам про себе казав, "претенсії бути на українському ґрунті европейським лібералом і соціялістом в роді, наприклад, радикалів і соціялістів англійських".[1] Драгоманов як літературний критик формулював систему своїх поглядів на філософії позитивізму. "Я стою за те, - наголошував він, - що треба виложити науку, щоб вона і давала факти, і ширила розум, тобто науку чисту, позитивну 'без страха іудейська' і без несміливого утилітаризму".[2]

---

[1]М. Драгоманов, "Лист до І. Фр.," 29 вересня 1894, Листи до Ів. Франка та інших, т. 2 (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1908), стор. 285.

[2]Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським: 1871-1877 (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1910), стор. 256.

У своїй літературній плятформі, частинно викладеній у статті "Література російська, великоруська, українська і галицька", уперше друкованій у 1873 році у львівському журналі Правда, Драгоманов уже відсував на задній плян вузький національний патріотизм як обмежуючий фактор для інтелектуального розвитку, що, на його думку, відзначався "моральною бідностю і науковою мілкотою, котра вела за собою упадок і реального патріотизму, і праці над розвитком власної літератури".[1] Письменники, твердив він, не повинні ставити перед собою національно-патріотичних завдань, тобто "оборонити або вихвалити свій народ, а мають задачу вияснити факти і життя народу з общих наукових соціяльних і психологічних поглядів".[2]

Поезія так само, як і проза, мала базуватися на досягненнях науки, "бо абстрактні речі - писав Драгоманов - проходять, а факти, типізовані поезією, так само, як наука, котра має тільки другий метод, але одну ціль з поезією, остаються навіки".[3]

Розглядаючи можливості дальшого розвитку української літератури лише в органічному зв'язку з тогочасними новоевропейськими літературними процесами та їхнім демократизмом, Драгоманов вимагав від письменників, щоб вони виробляли для себе струнку систему понять про реалізм та його позитивістичний світогляд, а не покладалися лише на свої інстинкти, бо тільки тоді, відзначав він, українська література "може виробитись і стати у пригоді, як вона вийде од фактичних, а не фантастичних основ".[4]

---

[1]Михайло Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," Літературно-публіцистичні праці, т. 1 (Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970), стор. 134.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 124.

[4]Там же, стор. 139.

Виступаючи категорично проти "національного романтизму" й закладаючи в центр своєї програми "новішу европейську науку", тобто "принцип реалізму й демократизму",[1] Драгоманов вимагав, у даному випадку від галичан, такої літературної критики,

> ... котра б раз назавжди вбила в голову галицькій публіці, по крайній мірі хоч передовій, принципи реалізму чи "натуральної школи", а то, їй богу, як візьмеш у руки галицьке писання... то думаєш, що читаєш писанину XVIII ст. [...]. Де нема реалізму поетичного, там нема й узагалі позитивної думки, нема й науки.[2]

Такі принципові постуляти позитивізму й реалізму Драгоманов застосовував, оцінюючи творчість українських письменників, а передусім Івана Франка, талант якого високо цінив, але який, на його думку, безпотрібно "давав волю своїм 'увлєченіям' ",[3] і тому він уважав своїм обов'язком нагадувати авторові, щоб він послідовно стежив за собою " по части реалізму", бо Франко, мовляв, "часто то з фантазії, то з символізму і тенденції одступав од нього".[4]

У своїх літературно-критичних роботах Драгоманов приділяв багато уваги молодим галицьким письменникам, поперше тому, щоб солідаризувати їх та духово наблизити до письменників Східньої України, бо він бачих їх як відмінні соціяльно-культурні типи, формовані на культурних вартостях тих держав, в яких вони жили, тобто Росії та Австрії, що не могло не впливати на кристалізацію їхнього світогляду. Наслідком того, завважував критик,

---

[1]М. Драгоманов, Літературно-суспільні партії в Галичині: до року 1880 (Львів: З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1904), стор. 41-43.

[2]М. Драгоманов, "Лист до І. Фр.," 12 жовтня 1886, Листи до Івана Франка та інших: 1881 - 1886, т. 1 (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1906), стор. 247.

[3]М. Драгоманов, "Лист до І. Фр.," 16/28 січня 1893, Листи до Івана Франка та інших: 1887-1895, т. 2 (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1908), стор. 228.

[4]М. Драгоманов, "Лист до І. Фр.," 24 вересня 1894, Листи до Івана Франка..., т. 2, стор. 283.

східньоукраїнські письменники були "навіть ближчими по всьому моральному укладу до освіченого великоруса, ніж до галицького народовця".[1] Подруге, Драгоманов бачив галицьку літературу набагато відсталішою від літератури східньоукраїнської, мотивуючи це станом слабко розвиненої, а то й "змосковщеної" мови галичан, їхнім незнанням европейських мов, у результаті чого, як він твердив, галицькі письменники були ізольовані від західньоевропейської літератури, на зразках якої вони мали б виховуватися.

Ці погляди він чітко з'ясовував у своїх трьох листах до редакції львівського журналу Друг, опублікованих у 1875-1876 роках, з метою "просвітити" галицьку молодь, відвернути її від "язичія", зацікавити вивченням чистої української мови, вирвати її з-під впливу "москвофілів". Свої листи Драгоманов писав свідомо російською мовою, щоб проілюструвати відмінності між мовами українською та російською, яких галичани, як він мав причини припускати, як слід не усвідомлювали, коли заявляли, "що буцімто великоруська мова різниться від малоруської лише вимовою".[2]

Драгоманов позитивно розглядав деякі реалістичні твори Івана Франка, ранні твори Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, високо цінив оповідання Коцюбинського Ціпов'яз. Однак у загальному він висловлювався досить негативно про українських письменників-реалістів, в тому числі й про пізнього Нечуя-Левицького, добачаючи в них, як і пізніші покоління критиків естетичного спрямування, наприклад, Микола Зеров, Віктор Петров, Дмитро Чижевський, наївний патріотизм та побутово-описовий етнографізм. Драгоманов писав:

> Думаємо, що мало хто стане боронити од нашого приговору українську поезію віршовану після Шевченка. Мішанина напрямів - од сентименталізму... і романтизму... до сухої деклямації або алегорії (цієї могили поезії) на ліберальні теми (вічне засівання ниви), водяниста довгота, переспів по

---

[1]Михайло Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," стор. 189.

[2]М. Драгоманов, "Перший лист до редакції 'Друга'," Літературно-публіцистичні праці, т. 1, стор. 399.

кілька раз одних і тих же тем, мала оригінальність (так що усю нову українську лірику можна признати за макулятури Шевченка) – ось де літературні одміни нової української поезії. У ідеях видна бідність: родина, вороги, вороги, слава козацька, воля, а яка? і як?... засівання ниви, а як? угроза помстою, народним або божим судом... плач на горе, котре привелось терпіти за родину, за Україну... а у кінці опротивілі до нудности жалоби на "долю" – ось що бачить в українських ліриків читатель, привикший до реалізму і соціологічного аналізу нових европейських літератур.[1]

І далі він уточнював характеристику "нової" української поезії: "це все виходить не тільки од малого поетичного таланту українських віршотворців, але й од того, що вони хотять національничити або народничити, підмазуючись під народні пісні."[2]

Обговорюючи домінуючі теми в українській прозі, критик не без турботи завважував, що вони обмежувалися переважно до змальовування "сільсько-народних або тих часів, як життя на Україні усіх кляс мало піднімалось над сільсько-народним, то є за часів козаччини".[3] Такі теми та в такому їхньому насвітленні, писав він, могли бути цікавими освіченій людині "лише з етнографічного боку".[4]

Хоч концепційні рамки Драгоманової програми обмежували літературу до службового характеру в інтересах народу, проте вони значно відрізнялися від принципів, проголошуваних Кулішем, і збігалися радше з поглядами Костомарова про те, що художня література для недостатньо освіченого народу не здібна виконувати ніякої місії. Тому Драгоманов так же, як і Костомаров, наголошував глибинну потребу, насамперед – поширювати серед народу освіту шляхом видавання елементарних підручників, а серед молоді – систематичну науку про

[1] М. Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," стор. 159.

[2] Там же.

[3] Там же, стор. 174.

[4] М. Драгоманов, "Українське письменство 1866 – 1873 років," Літературно-публіцистичні праці, т. 1, стор. 263.

закони життя природи та психологію людини. Перше завдання, відзначав він, це "написати популярну енциклопедію по системі позитивізму; аритметику й геометрію, механіку й астрономію, фізику й хемію, геологію з біологією, антропологію і соціологію".[1]

Яку ж службу виконувала для народу література переважаючої більшости українських реалістів, що теоретично ніби й прагнули працювати для матеріяльного добробуту та просвічення народу? Вони, твердив Драгоманов, у своїх романах демонстрували цю працю —

> ... не як працю коло народу, серед нього і задля нього, – [а] як працю себе самих, аби перейнятися народністю, зіллятися з народом до втрати свого лиця, до засвоєння народних епічних форм побуту і мало не всіх подробиць народного світогляду, не вважаючи на їх середньовічне припізнення.[2]

У контексті тогочасного літературного клімату Драгоманов, очевидно, мусив мати добрі підстави для такої негативної характеристики українських письменників, і факт залишається фактом, що ця його негативна характеристика, хоч і висловлена з позицій реалізму, відлунювалася згодом у різних варіяціях войовничих трактатів модерністів, які ніколи на Драгоманова не покликалися, але й ніколи не полемізували з його літературними поглядами.

Критикуючи народницький утилітаризм за його обмеженість до мітів та "національних святощів", модерністи, особливо хатяни, свідомо чи несвідомо, виходили з тотожних майже тверджень Драгоманова, який писав:

> Само собою розуміється, що літературні народовці тоді тільки дійсно прислужаться народові й стануть міцно серед нього, коли дадуть народові на його мові літературу йому корисну: утилітарну й просвітну, бо від літератури формально-націоналістичної, пустої, народ відвернеться, а література ретроградна обезсилить його в конкуренції з сусідами, та нарешті від неї... відвернеться й сам народ, починаючи від своїх більше інтелігентних осіб.[3]

---

[1]М. Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," стор. 177.

[2]М. Драгоманов, "Українське письменство 1866 – 1873 років," стор. 264.

[3]М. Драгоманов, Чудернацькі думки про українську національну справу

Говорячи про "пусті" націоналістичні тенденції в народницькій літературі, Драгоманов зовсім не відмовлявся від порушування в ній національних справ; навпаки, він твердо стояв за політизацію літератури, за її важливу ролю "в пропаганді українства як національно-політичного руху",[1] тому й засуджував так категорично народницький, за його висловом, "дилетантизм патуá та археологів-романтиків".[2] Візії Драгоманова стосовно розвитку української літератури та крайньо протилежна до них літературна реальність досконало відбиті в його наступному пасусі:

> Я був загнався думкою, що Шевченко вже пережитий фазіс, що новий український рух піде далі по новоевропейській дорозі, а тепер бачу, що не тільки маса українофілів, але й українофільські писателі не тільки в Галичині, а й в Росії ще не догнали й Шевченка на років 10 – 20. За тим я можу з чистою совістю вийти в "отставку".[3]

Для того, щоб навернути українських письменників на европейські шляхи, він бачив, як останню можливість, зацікавити їх творчістю таких російських, за його висловом, "реалістів-европеїстів", як Тургенєв та Некрасов, і висловлював жаль з приводу того, що саме тоді, коли російська література "пішла вгору", українські письменники почали "холодіти до неї", воліючи залишатися в мертвотних формах рідної "народности" та її етнографії.[4] Він навіть пропонував свою компромісну розв'язку питання народности та етнографії в літературі:

> Є, гадаємо ми... спосіб, що повинен змістити ідею народности з любов'ю до

[3](продов.) (Коломия: Наклад і друк партійної друкарні, 1915), стор. 114. Ця праця Драгоманова також поміщена в цитованому тут київському двотомнику, т. 2, стор. 312-367, однак тому, що вона цензурована, а четвертий та п'ятий розділи про русифікацію та про можливі засоби боротися з нею взагалі усунені, я користуюся першодруком у книжковій формі.

[1]М. Драгоманов, "Перший лист до киян," 8 лютого 1886, Листи до Івана Франка та інших: 1881-1886, т. 1, стор. 172.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 173.

[4]М. Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," стор. 153.

мас народу і просвіти: сей спосіб у тім, аби на першому пляні покласти інтереси "чоловіка" та шукати їх і в народності, і в народі, полишивши прикмети археологічної та етнографічної народности в усьому їх безрозбірному об'ємі чистим ученим, а задля практичних цілей шукати в етнографії та історії лише прикмет от того чоловіка, вживаючи їх яко ключки або форми при подаванні суспільності й масам народу знання й ідей, що повинні розвивати в них поняття про людську гідність і подати їм способи задля боротьби за нього з природою та з останками понять, які нагнітають чоловіка.[1]

Підсумовуючи літературні позиції Драгоманова, можна сказати без вагань, що розвиток української літератури він бачив лише в нерозривній єдності з европейськими літературними процесами і ставив перед нею завдання відбивати "результаты мировой цивилизации",[2] пропонуючи їй інтеґральний зв'язок з політичними інтересами народу тим, що не уявляв собі її розвитку "без посторонних влияний, без партий".[3] Він вимагав критичного ставлення до громадськости, закликаючи передових людей "вести ее вперед вместо того, чтоб принижаться к ней, к ее вкусам [и] понятиям".[4]

Напрошується питання – як реаґував би Драгоманов, якби прожив був ще років п'ять, на нагле відродження філософії романтизму, що була категоричною реакцією на позитивізм? Які позиції він зайняв би до нових европеїзованих українських літературних процесів? Ці питання, звичайно, гіпотетичні й відповіді на них можуть бути різними. Однак можна припускати, що коли б Драгоманова плятформа прийнялася в українській критичній думці, то в новому літературному кліматі вона, безумовно, призвела б до закономірного процесу ферментації. Найпереконливішим свідченням цього можуть послужити "прапор модернізму" Лесі Українки та її погляди на нову українську літературу, що виформувалася під безпосереднім впливом ідей її дядька Михайла

[1]М. Драгоманов, "Українське письменство: 1866 – 1873," стор. 294.

[2]М. Драгоманов, "Другий лист до редакції 'Друга'," Літературно-публіцистичні праці у двох томах, т. 1, стор. 408.

[3]Там же, стор. 404.

[4]Там же, стор. 412.

Драгоманова.

Українська критика в своїй тотальності залишилася, на жаль, глухою до постулятів Драгоманова, проголошуваних ним на протязі повних двадцять п'ять років. Єдиний Франко всупереч усім труднощам, зовнішнім та внутрішнім, робив спроби по-своєму втілювати принципи Драгоманова і в свою літературну творчість, і в свою літературно-критичну діяльність. Але навіть йому стрункість Драгоманової літературної програми видавалася ригористичною, холодною, необ'єктивною в оцінці літературної продукції, зокрема галицької. Високо оцінюючи гостроту та логічність Драгоманової думки, він, однак, добачав у ньому "безоглядного егоїста... з браком вирозумілости" до конкретних завдань галицької літератури.[1] На початку 20-го століття Франко робив уже тотальну переоцінку впливів Драгоманова, і, публікуючи його листи, писав:

> ...подаю їх до рук публіки без найменших пропусків і змін, як документи, хоч і як при тім терпить моя амбіція. Тілько тепер, прочитуючи їх у цілости, я зрозумів, як мало ті листи дали мені для розширення мого світогляду, а зате, як багато важкої муки вони причинили мені. Мені здається, що Драгоманов, певне сам того не знаючи і не відаючи, робив собі з мене жорстоку гру, мучив, відпихав і знову притягав мене, зовсім безцільно, бож ані для загальної справи, ані для мене самого се не принесло ніякої користи.[2]

Перші спроби виступити з позицій, продиктованих Драгомановим, Франко поробив, скориставшися статтею Нечуя-Левицького, що була насичена амбіціями вказати українській літературі нові шляхи.

А. ЛІТЕРАТУРНА ПОЛЕМІКА

Відсунувши в небуття досить струнку систему понять про реалізм Михайла Драгоманова, українські дослідники вирішили вважати першим маніфестом українського реалізму статтю Нечуя-Левицького "Сьогочасне

[1] Іван Франко, "Передмова," М. Драгоманов, Листи до Ів. Франка..., т. 1, стор. 8.

[2] Там же, стор. 9.

літературне прямування", опубліковану в 1878 році у львівському журналі Правда. Нечуєві уявлення про реалізм були, м'яко кажучи, маргінальними, і викликали справедливе ообурення Івана Франка. Полеміка між двома письменниками, старим Нечуєм, автором з виробленим уже ім'ям та молодим ще тоді Франком, була справді маркантною в тогочасній літературно-критичній дійсності.

Нечуй давно був відомим з своїх виступів проти інтелігентства в літературі, з своїх частих підкреслювань, що українська література повинна бути "правдиво-народна по своїй підставі... може йти тільки поруч з народним життям і не повинна відрізнятися від народної думки, народного бажання, народного духа".[1]

У тому ж народницькому дусі Нечуй-Левицький викладав свою програму для українського реалізму. І коли Драгоманов, виходячи з основ европейського реалізму, ставив перед літературою завдання вивчати суспільні процеси, гармонізувати всі їхні суперечності в упорядковану дійсність, активно втручатися в інтереси суспільства та впливати на формування його думки, то Нечуй вимагав від неї поетичного ідеалізування селянського побуту або драматизації його бід, реплікування думок та світогляду селянина. Творчість Нечуя та групи письменників, яких він репрезентував у своєму маніфесті, базувалася переважно на таких літературних засадах, що й викликало згодом справедливе обурення модерністів. Леся Українка, наприклад, молода сучасниця Нечуя, просто заявляла:

> Бога ради, не судіть нас по романах Нечуя, бо прийдеться засудити нас навік безневинно. Принаймні я не знаю ні одної розумної людини в Нечуєвих романах; якби вірити йому, то вся Україна здалася би дурною... чи не час би вже Нечуєві залишити писати романи, бо вже як такі романи писати, то краще пір'я дерти... Мені тільки жаль, що наша бідна українська

[1]Іван Нечуй-Левицький, "Світогляд українського народа," (Львів, 1876). Цитовано за: І. Миронець, "З історії літературних взаємин 90-900-х років," Вступна стаття, Прозаїки 90-900 рр., т. 2 (Харків: Книгоспілка, 1930), стор. iv.

література отак поневіряється через різних Нечуїв, Кониських, Чайченків і т. п. "корифеїв".[1]

Свій маніфест, що мав на меті сформулювати програму реалізму для української літератури, Нечуй-Левицький побудував на трьох принципах: реальність, національність, народність. У принцип реальність, сплутуючи реалізм та натуралізм, автор вкладав такий зміст:

> Реалізм чи натуралізм у літературі потребує, щоб література була одкидком правдивої реальної жизні, похожим на одкид берега в воді, з городом чи з селом, з лісами, горами і всіми предметами, котрі знаходяться на землі. Реальна література повинна бути дзеркалом, в которому б одсвічувалась правдива жизнь, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий одсвіт.[2]

Замість критичного ставлення до дійсности, що було центральним опертям Драгоманової програми, Нечуй, як видно, проголошував романтичну "мрію", а точніше – ілюзію реальности.

Порівнюючи проповідуваний ним український народницький реалізм з таким же ґатунком російського реалізму, призначеного для малоосвічених мас, автор визначав між ними такі грані:

> Ми далеко стоїмо од того ультра-реального погляду на літературу, котрий запанував недавно в великоруській літературі, од часу критичних творів Писарева, що література повинна бути простою копією натури, просто фотографією... Такий погляд довів великоруських писальників, як наприклад, двох Глібових, до коротеньких фотографій з народного бита, в котрих нема й кришки художности ні штучности. Тут винен реальний аж меркантильний дух нашого часу і такий самий національний дух Великоросії. Ультрареальні фотографії... дуже прозаїчні, буденні... од їх не дише пишним духом ідеалізма, фантазії, серця, пишним духом щирої поезії.[3]

Критикуючи статично-холодний російський народницький реалізм і не маючи достатніх уявлень про засади европейського реалізму, автор пропонував

---

[1]Леся Українка, "З листа до М. Драгоманова," 22 серпня 1891; у кн.: Леся Українка, Про літературу (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1953), стор. 43.

[2]Іван Нечуй-Левицький, "Сьогочасне літературне прямування," Правда, т. 2 (Львів, 1878), стор. 13.

[3]Там же, стор. 13-14.

українським письменникам ідеалізм, елеґантність, окрилену фантазію, підкреслені елементи авторської індивідуальности:

> ... вищий дух поезії вносить в звичайну людську жизнь, в мертву природу геній писальника, що переварює в своїй душі, в своєму серці всі факти буденного життя... всі образи, взяті з натури; надихає своїм духом, нагріває своїм серцем, наливає своєю гарячою кров'ю, або наливає злістю, жовчею та ненавистю, обсипає сміхом сатани і запечатує печаттю свого проклону. Поетичні образи в реальній поезії, то результат обидводіяння натури й художника, то спільна праця сили натури й сили художника... Тим то художник повинен бути в своїх творах дзеркалом громади, але дзеркалом високої ціни, в которому б одбилась жизнь правдива, але обчищена й гарна в естетичному погляді... і щоб була при тому жива, як сама жизнь.[1]

Другий принцип – <u>національність</u> – автор складав з двох елементів: мовного й психічного, "з надвірної, зверхньої – народного язика і осередкової – глибокого національного психічного характеру народу".[2] Мовний елемент він розглядав як "тіло національности" й тому українська література "повинна бути на народній українській мові".[3] Розуміючи, що акцентування такого самозрозумілого явища, як мова, в будь якій національній літературі може видатися дивним, він пояснював:

> ... для української літератури тут нема нічого дивного. Було б смішно сказати, що, наприклад, французька література повинна бути на французькій мові, але що стосується до України, де панує в школах і між панами великоруський, польський або мадярський язик... тут нема нічого смішного. На основі принципу національности, українські писальники повинні описувати жизнь української громади тільки по українськи. Тільки на українській мові література може піти широко й глибоко в українську масу і зробити свою цивілізуючу місію.[4]

Елемент психічний автор тлумачив як національний дух літератури, що "повинна бути національною і своїм змістом... і виявляти психічний український національний дух і характер".[5] У приклад він ставив літератури інших народів з

---

[1]Там же, стор. 14-15.

[2]Там же, стор. 18.

[3]Там же.

[4]Там же.

[5]Там же, стор. 19.

їх специфічним національним духом, коли "доглядливий чоловік зразу впізнавав, до якого народу належить якийнебудь літературний твір".[1] Національний дух в українській літературі, пропонований Нечуєм, мав проявлятися "в широкій гарячій фантазії, глибокому ніжному серці, тихій задумі, сміху з сльозами, гуморі",[2] та в усьому, що випливало з українських народних пісень.

Для третього принципу автор застосував дуже нефортунний термін – народність, однак у зміст його закладав оригінальну, як на той час, думку. З досить довгого й не дуже ясного викладу, при уважній аналізі, можна зробити висновок, що авторові йшлося про зміну літературних форм та використання нових синтаксичних засобів, запроваджуваних, мовляв, також у західній літературі – перехід, як він казав, від "довгих книжних періодів, у німців часом завдовжки листок, котрими ніколи не говорив ні один народ на світі",[3] до "рубаної уривчастої мови, швидкої, шпаркої й живої, як сама жизнь".[4] Це явище він ілюстрував різко вираженим прикладом:

> Нехай про одне те саме діло розкаже вчений чоловік... і сільська цікава баба. Вчений... безпремінно буде сукати довгі стрічки... а сільська баба так чесне язиком, як кресалом, аж посипляться іскри поезії. Синтаксис її мови буде шашкований, повний викрикників... живий, іскряний. Для літератури взірцем книжного язика повинен бути іменно язик сільської баби з її синтаксисом.[5]

Хіба ж це не провість модернізму? Проблема тільки в тому, що Нечуй-Левицький, не знайшовши відповідного терміну, назвав цей принцип "народністю", маючи насправді на увазі прозорий ляпідарний стиль. Над цим принципом глумилися Нечуєві сучасники й досі глумляться нащадки, інтерпретуючи цей принцип як образу для українського художнього слова, яке

---

[1]Там же.

[2]Там же, стор. 20.

[3]Там же, стор. 25.

[4]Там же, стор. 26.

[5]Там же.

він, нібито, "звузив до язика сільської баби з її синтаксисом".[1]

Намагаючись ізолювати українську літературу від впливів інших літератур, зокрема російської, Нечуй вимагав від українського реаліста, щоб його "святою повинністю" було "одсвічувати й перетворювати" лише українське життя.[2] Европеїзація, як завважував Богдан Рубчак, Нечуя також обурювала.[3] Він стояв непохитно на становищі, що український письменник мав тільки "розгортати широкими полотнищами народну мужицьку жизнь", "радіти її радістю, плакати її слізьми" і в ніякому випадку "не перелазити в чужі городи і підставляти свою душу під картини чужої, неукраїнської жизні".[4]

Підкреслюючи щоразу самобутній розвиток української літератури в минулому й визначаючи їй незалежний від інших літератур шлях у майбутнє, Нечуй насправді проклямував, за твердженнями згадуваних уже критиків, а також Богдана Рубчака, "особливу галузку українського реалізму, що його ми називаємо побутовим реалізмом".[5]

Поняття побутового реалізму ясно сформульовані в наведених уже цитатах Нечуєвого маніфесту, які можна підсумувати ще й такими його деталями: "все, що захоплює етнографічна границя української народности, все се повинно бути і конечне буде матеріялом для реальної української літератури."[6] Такий побутовий реалізм Нечуй призначав "на всю масу української нації", що в його розумінні так же, як і в загальній народницькій

---

[1]М. Д. Бернштейн, Українська літературна критика 50-70-х років XIX ст. (Київ: Академія наук Української РСР, 1959), стор. 400.

[2]Іван Нечуй-Левицький, "Сьогочасне літературне прямування," стор. 15.

[3]Богдан Рубчак, "Героїзм малих діл; ситуація української літератури навколо 1878 року," Сучасність, 3 (1979), стор. 71.

[4]Іван Нечуй-Левицький, "Сьогочасне літературне прямування," стор. 15.

[5]Богдан Рубчак, "Героїзм малих діл...," стор. 71.

[6]Іван Нечуй-Левицький, "Сьогочасне літературне прямування," стор. 17.

концепції, складалася "з мужиків, міщан та козаків, що не вміли говорити іншим язиком, окрім українського".[1] Непобутові реалістичні твори чужими мовами він клясифікував як "цяцьки та іграшки для українського панства".[2]

Програма Нечуєвого реалізму була діяметрально протилежною до европейських постулятів реалізму, проголошуваних Драгомановим, і можна припускати, що вона була викликана як реакція саме на Драгоманові теоретичні міркування, а особливо на його інтенції відлучити українську літературу від етнографізму, відкрити її на впливи інших літератур, а не черпати лише з "народного генія", чого так наполегливо ще перед Нечуєм вимагав від Шевченка Пантелеймон Куліш та чого народницька критика з досконалою тяглістю, хоч і з силою пермутацій, вимагала від української літератури та культури взагалі на протязі століття аж до наших днів.

У полеміку з Нечуєм-Левицьким відразу вступив Іван Франко, заатакувавши його програму за її ідеалістично-романтичні основи, а особливо за те, що він не сформулював для української літератури конкретних практичних завдань.

Роки 1876-1878 були переломовими в естетичних поглядах Івана Франка, який починав свою літературну діяльність у романтичному гофманівському дусі. Перші вірші Франка появилися в журналі Друг у 1874 році, а перша збірка поезій Балади і роскази вийшла друком у 1876 році. Паралельно до художньої діяльности розвивалися також його літературно-критичні теорії, стимульовані переважно ідеями Лессінґа, Віланда, Ґете та Шіллера. Здається, німецька ідеалістична філософія бездонно закоренилася у Франковій душі й постійно причинювалася до його внутрішніх суперечностей у поглядах на літературу та її призначення. Визнавши теорії Драгоманова слушними, Франко перейшов

[1] Там же, стор. 18.

[2] Там же, стор. 19.

теоретично на позитивістичні позиції, спрямував свою творчість на шляхи, продиктовані інтересами народу так, як він їх розумів, але до кінця життя не зміг затерти в собі глибоких слідів ідеалістичної філософії.

Перші свої літературно-критичні погляди Франко виклав у 1876 році в напівідеалістичному дусі про вплив поезії на духовий розвиток людства, про її призначення вводити людину в певний ідеальний світ, облагороджувати її. Але, в той же час, він рішуче настоював, що поезія не мала права залишатися невтральною "в духовій общій праці", вона мусила "копіювати життя в його розумних проявах, руководима поетичною справедливістю".[1]

У полеміці з Нечуєм-Левицьким, силкуючися вийти з драгоманівських світоглядних позицій, Франко закидав своєму опонентові, що він "заїхав назад до старого ідеалізму, думаючи, що він іде якимсь новим прямуванням, а воно старе і зужите сміття".[2] Він оспорював усі три принципи Нечуя, обороняв здеґрадований ним російський "ультрареалізм", явно кепкував з тотожних, на його думку, понять <u>національність</u> та <u>народність</u>, виділених Нечуєм у два різні принципи:

> Гадав би хто, що се ми жартуємо з автора, виписуючи ті однакові дефініції двох, по його думці, різних принципів. Але ні, се не жарт, а правда. Авторові зовсім не ясні в голові і ті "принципи", – і таким способом виходить, що вся його робота була дуже плохо обдумана. Воно й не могло вийти інакше, коли хто береться судити про яке діло і поперед усього ставить його догори ногами і починає від найпустіших формальних питань.[3]

З'ясувавши вже в своїй статті функціональні завдання літератури, Франко звинувачував Нечуя за його повну байдужість до цього питання:

Для кого має робитися література? Чи має вона приносити яку-небудь

---

[1]Іван Франко, "Поезія і єї становиско в наших временах; Студіюм естетичне; І. Дефініція поезії," <u>Друг</u>, 3 (1877), стор. 44-47.

[2]Іван Франко, "Література, її завдання і найважніші ціхи," <u>Твори в двадцяти томах</u>, т. 16 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 10. Вперше друковано: <u>Молот</u> (Львів, 1878), стор. 209-215.

[3]Там же.

> користь, заступати які-небудь інтереси... йому до сього діла мало, - йому щоби лише знати... яка форма найкраща, які стихи найліпше надаються до ліричнӧї, а які до епічнӧї поезїї... виводи виходять якісь припадкові... пусті і чисто формальні.[1]

До такого "чистого формалізму" Франко відносив Нечуєві натяки на естетичність вірша й тут же формулював свій погляд на естетику: "Тисячні естетичні правила поставали і щезали в протягу століть - для нас вони зовсім пропали і стали пустою формою; головне діло - життя."[2] Не проводячи грані між двома ґатунками російського реалізму - народницьким та европеїзованим, що їх виразно розмежовував Драгоманов, пропонуючи орієнтуватися лише на російських "европеїстів", Франко, не дискримінуючи, проголошував:

> Сесю формулу у найчистішій формі бачимо переведену у реалістичній школі Писарєва, у Решетнікова, Островського, М. Успенського... Се той нелюбий авторові "ультрареалізм", котрий... при всій своїй однобічності зробив великий поворот у літературі російській і навіяв у неї більше демократичного духу, більше охоти до пізнання народу, ніж деінде довгі періоди ідеальних та сентиментальних літератур.[3]

Виходячи з таких переконань, критик робив і відповідний висновок: "У нас єдиний кодекс естетичний - життя. Що воно зв'яже, те й буде зв'язане, а що розв'яже - те й буде розв'язане."[4] Тому, відзначав він, основне завдання літератури бути передусім "докладним і живим відбитком сучасного життя народного",[5] тому вона й має бути тенденційною і не може "підлягати одним тільки чистим і високим законам естетики!"[6] Опонентам, які наважилися б заперечити таке твердження, критик заздалегідь відповідав:

> Стійте, добродії... Література стояла понад партіями, - се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такӧї літератури не було ніколи. А ваші вічні

[1]Там же, стор. 9.

[2]Там же, стор. 11.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 13.

[5]Там же, стор. 11.

[6]Там же, стор. 12.

закони естетики, се, шануючи день святий і вас яко грешних, - старе сміття, котре супокійно догниває на смітнику історії і котре перегризають тільки деякі платні оси, літератори, що пишуть на лікті повісті та фейлетони до німецьких та французьких газет.[1]

Одобривши російський "ультрареалізм" та відкинувши категорично явище естетики, Франко проголошував свою програму реалізму, базовану, як і реалізм західній, на досягненнях науки. Література мала бути не "одкидом берега у воді", не "дзеркалом", як того хотів Нечуй-Левицький, і що для Франка було рівнозначним з фотографією, а повинна аналізувати зображувані реальні факти згідно з правилами наукової методики:

До такої роботи не досить уже вправного ока, котре підглядить і опише найменшу дрібницю, - тут вже треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по яснім і твердім науковім методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки. Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури.[2]

Завданням такої літератури було, підкреслював Франко, "вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтеліґенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя."[3]

Отже, за зразком західніх реалістів, Франко проголошував, що література повинна проповідувати високу мораль, пропаґувати порядок у суспільстві, бути об'єктивним критиком суспільства, і тому, "попри всій реальності і правді", вона мала бути "глибоко тенденційною".[4] Нечуєві принципи не торкалися навіть цього питання, тому вони, підкреслював автор, не мали нічого спільного з реалізмом, бо "нічийому добру не служили", а проповідували літературу "для

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же. 12.

[4]Там же.

розривки багачам по добрім обіді".[1]

Щождо питання реалізму й натуралізму, зведене Нечуєм в одне поняття, то Франкові позиції, виражені в цій його полемічній статті, тобто на початковому етапі його літературно-критичної діяльности, не зовсім ясні. З уваги на те, що на протязі довгого часу Франкові погляди на літературу багато разів мінялися, це давало дослідникам підстави по-різному їх тлумачити. Олег Зуєвський, наприклад, з цієї ж Франкової полемічної статті робив переконливі висновки, що під термінами ультрареалізм та науковий реалізм автор розумів саме натуралізм:

> Чому натуралісти протиставляли старому клясичному реалізмові якраз підкреслено науковий метод? Бо вони вважали, що починаючи від Оноре де Бальзака... реалісти постійно мали тенденцію дещо ідеалізувати факти навколишнього світу та, всупереч, позитивістичному світоглядові, пояснювати взаємозв'язки між ними... більше на базі дедуктивного, аніж індуктивного розумування. На думку представників нового або, за словами Нечуя-Левицького, "ультрареального" методу, клясичні реалісти зображували життя з погляду заздалегідь визначеної схеми, а тому... часто вдавалися в своїх творах до різних моралізувань + повчань та, підкреслюючи на кожному кроці думку про те, яким життя повинно бути, недостатньо знали, яким воно є насправді. Ось тому, наприклад, Еміль Золя з усією рішучістю заявляв, що він не хоче подібно до Бальзака вирішувати, яким повинен бути устрій людського життя, бути політиком, філософом, моралістом. Він запевняв своїх читачів, що та картина, яку він малює - це звичайна аналіза шматка реальности, така, якою вона є.[2]

Олег Зуєвський дав ідеальну дефініцію реалізму та натуралізму, що доповнює великою мірою визначення, подані на почагку цього підрозділу. Але чи дійсно можна у світлі всіх цих визначень твердити з певністю, що Франко, говорячи про реалізм, насправді мав на увазі натуралізм? Як же ж тоді пояснити Франкові моралізаторські принципи - викривати в самому корені позитиви й негативи суспільного порядку, підтримувати добрі й усувати злі? А як тлумачити те, що він проголошував не натуралістичну "звичайну аналізу шматка реальности, такою, якою вона була", не натуралістичну стихійність, а

[1]Там же.

[2]Олег Зуєвський, "Натуралізм у літературознавчих поглядах Івана Франка," Studia Ucrainica, 1 (1978), стор. 93-94.

вимагав заздалегідь визначеної та упорядкованої схеми твору, завданням якого було подавати

> ... факти і образи з життя не отак собі для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий і такий вивід, – і [письменники] стараються ті факти без перекручення і натягання так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно, і будив у нім самім певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі.[1]

З теорією Зуєвського, що під російським народницьким "ультрареалізмом" та "науковим реалізмом", Франко розумів натуралізм, можна погодитися, але знову ж таки з врахуванням специфічности українського натуралізму – мораль та функціональні завдання народницької літератури.

Письменник і критик Павло Грабовський також проклямував, що поезія мусить бути утилітарною, мусить приносити користь громаді: "Брак тих речей, то суще безголов'я для поета."[2] Тільки вироблений громадський світогляд, акцентував критик, може надати творам різнобарвний зміст і справжнє розуміння завдань письменника, може спрямувати його "на добрий шлях працювання громадського, навернути... до вислідження явищ та обставин безпосередньо життєвих, замість цвірінькати всяку нісенітницю".[3] Завдання поета, напучував він, "не триндикати без чуття... а робити гуртову українську роботу".[4] Дивлячися на літературу виключно під кутом тенденційности, Грабовський стисло виражав пануючий тоді погляд на літературу як мистецтво:

> "Штуки для штуки" не було, немає і не може бути в дійсності: се пустопорожня, пустодзвінна фраза – не більше. Вона, навпаки, завсігди прикривала собою найтенденційніші замахи думки, проповідувала найгрубішу тенденційність у літературі. "Штука для штуки" – це в устах проповідників значило: затчи уші та затули очі на голосніші потреби життя, тікай від його прози, літай понад миром на крилах легесеньких принадливих мрій,

---

[1]Іван Франко, "Література, її завдання...," стор. 12.

[2]Павло Грабовський, "Дещо про творчість поетичну," Твори в двох томах, т. 2 (Київ: "Дніпро", 1964), стор. 216.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 217.

лоскочи потихесеньку нерви, з поезії зроби панську примху... Не треба, кажуть, тенденційности в штуці! А сі вимоги – не тенденційність, гидка, шкідлива, егоїстична?.. Поезія мусить бути одним з чинників поступу загальнолюдського, а в рідному краї зокрема загальнонародного... Така її задача.[1]

В атмосфері таких пануючих поглядів на літературу українське письменство наближалося до кінця дев'ятнадцятого століття.

Б. ПІЗНЄ НАРОДНИЦТВО

Пізнє народництво або етнографічний реалізм з додатком аморфної ідеї нації та спробами натуралістичного відбиття селянського побуту можна датувати останніми роками 19-го століття, коли на сторінках історико-етнографічного журналу Киевская старина почав виступати найавторитетніший ідеолог цього напряму Сергій Єфремов.

Перехід від раннього до пізнього народництва, крім культу посиленого зв'язку з духом селянства та декляративного наголошування невиразної національної ідеї, нічим новим у критичній думці не позначився. Нові теоретики народництва далі звужували концепцію народу до селянства й вимагали літератури для нього в дусі ілюзій про реальність їхнього життя. Дмитро Чижевський називав цей період "якимсь сполученням реалістичних намірів з романтичною тенденцією".[2] Замість зосереджуватися на фундаментальних основах суспільного життя, бути речником соціяльної справедливости, теоретики народництва далі зобов'язували письменників малювати селянські прошарки населення значно кращими й досконалішими, ніж вони насправді були; замість вивчати суспільство, хай і селянське, виступати в ролі вчителя, письменника переконували, що йому треба бути скромним слугою селянських мас. Наслідком такого розуміння своїх завдань, письменник чи поет, як

[1] Там же.

[2] Дмитро Чижевський, Історія української літератури, стор. 483.

справедливо завважував Володимир Державин, не вносив нічого нового в літературу, а, навпаки, "тільки понизив рівень поетичного смаку та вимог віршування: що не йшло далі торованим шляхом стилізації під народну пісню, те ставало примітивно зримованою прозою".[1]

Особливих маштабів набрало в цей час епігонське наслідування поезії Тараса Шевченка, що в критиці розглядається як одне з найбільших злодіянь пізнього народництва. Це явище вже в 1902 році досконало схарактеризував Іван Франко:

> Коли вмер Шевченко, то взяв з собою в могилу цілий один період нашої літератури, цілу окрему манеру поетичної творчости. Тою дорогою іти далі було нікуди... то був його індивідуальний стиль. Хоч і як легко видавалось наслідувати його, то проте під руками інших він виходив паперовою квіткою, а часто подобав на карикатуру.[2]

Шевченка наслідували, переспівували, вдягали в смушеву шапку й розвішували його портрет по стінах селянських хат. Тому коли на початку 20-го століття появилися самобутні таланти, Франко з полегкістю завважував:

> Ми бачили майже у всіх наших новіших поетів щире змагання визволитися з пут шабльону, позбутися клейма епігонів стилю Шевченка, який для свого часу, в початку 40-х років, був новиною... але по смерті Шевченко зробився навіть у найбільш талановитих його епігонів стилізуванням... обкроюванням... замазуванням дійсного чуття, бездушною формою, грою слів і фраз, а не поезією.[3]

Епігони Шевченка, відзначав Юрій Шерех, не помітили живого духу його поезії, а стали наслідувати зовнішні елементи коломийкової форми, яка сама часто бувала в Шевченка не своя,[4] а запозичена, як твердив Андрій Ніковський, з народної пісні, що вичерпувалася навіть за часів Шевченка, і ставала річчю

---

[1]Володимир Державин, Антологія української поезії (Лондон: Вид-во Спілки української молоді у Великій Бри́танії, 1957), стор. 17.

[2]Іван Франко, "Михайло Старицький," Твори в двадцяти томах, т. 17 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 305-306.

[3]Іван Франко, "Наша поезія в 1901 році," Літературно-науковий вістник, т. 17 (1902), стор. 34.

[4]Юрій Шерех, "Поезія Миколи Зерова," Хорс, 1 (1946), стор. 125; також: Не для дітей (Мюнхен: Пролог, 1964), стор. 132.

музейною.[1]

Епігонство, спрощене тлумачення Шевченкової творчости доводили, за словами Франка, до створення "безтямного та містичного культу Шевченка".[2] Тому недивно, що Франко погоджувався з висновками Драгоманова та хвалив його за те, що він "з незрівняною діялектикою і влучністю схарактеризував вихідні точки того культу",[3] і прийшов до відповідного заключення, що "Кобзар тепер уже мало на віщо й годиться".[4]

Такого іконописного поета дістала в спадщину на початку 20-го століття молода ґенерація письменників. Зводячи війни за Шевченка-поета та закликаючи до критичного вивчання його творчости, хатяни слідом за Драгомановим писали: "Культ Шевченка - це пристосування Шевченка до всіх потреб... це перекручування Шевченкових думок, переіначування духу його творчости, навіть тексту його Кобзаря."[5] Інший хатянський критик у дусі футуриста Михайля Семенка, але чотири роки перед Семенком, писав:

> Коли я беру в руки Кобзар, я не можу позбутися почуття обридження. Я бачу перед собою всю ту гнусну челядь, що окаляла своїм брудом велике ім'я, бачу розкриті чорні пащі і чую сморід від дихання всіх цих потворних істот, що зробили великого пророка своїм пророком. Кожне слово їх - брехня і яд, кожен рух - лукавий, кожний вчинок - мерзенний. І вони сміли протягати свої загребущі руки... до Кобзаря?[6]

Футуристи, відштовхуючися від по-народницькому інтерпретованого Кобзаря, волали: "Ти вхопився за свого Кобзаря, від якого тхне дьогтем і

---

[1] А. Ніковський, "Бог Аполон," Vita Nova, Критичні нариси (Київ: Т-во "Друкар", 1919), стор. 129.

[2] Іван Франко, "Переднє слово," М. Драмоманов, Шевченко, українофіли й соціялізм (Львів: Накл. Руської видавничої спілки, 1906), стор. x.

[3] Там же, стор. ix.

[4] М. Драгоманов, Шевченко, українофіли й соціялізм, стор. 115.

[5] М. Сріблянський, "Поет і юрба," Українська хата, (1910), стор. 205.

[6] А. Товкачевський, "Література і наші народники," Українська хата (1911), стор. 421.

салом, і думаєш, що його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила."[1]

Неоклясики, писав Віктор Петров, залишалися нейтральними й Шевченкове ім'я по філософському промовчували:

> Народництво створило культ Шевченка. Антинародники наважилися на блюзнірство: вони зреклись Шевченка. В збірку своїх статтей про письменників 19 століття М. Зеров не включив жодної статті про Шевченка. Підкреслюючи вістря свого антинародницького сприйняття літературного процесу, Зеров цю свою збірку означив з полемічним викликом: Від Куліша до Винниченка! Свою Історію української літератури обірвав перед Шевченком, Шевченка він обминав. Максим Рильський, як і Зеров, виключив Шевченка з канонічного списку поетів, визнаних неоклясицизмом.[2]

Воюючи з народництвом, молода ґенерація письменників або зовсім не приймала забронзованого в народницьку ікону Шевченка, або ж намагалася зняти його з тієї ікони в ім'я його поетичної правди.

Після змін, принесених революцією 1905 року, коли на Східній Україні вперше почали виходити газети й журнали українською мовою, ідеологи народництва відводили літературі ролю ще більшого слуги селянським масам та біжучим національним потребам. Найбільш аґресивним під цим оглядом був щоденник Рада, навколо якого гуртувалися майже всі тодішні східньоукраїнські діячі культури. Цей щоденник став трибуною пізньої народницької літературної критики, спрямованої передусім на поборювання новаторських тенденцій в українському письменстві.

Засуджуючи з усією рішучістю перші зародки неромантичних віянь, критики Ради гордилися й ставили у зразок досягнення своїх письменників та критиків:

> ... як глянемо уважніше та візьмемо під увагу невеличкий період з 1905 року, то побачимо, що ми таки маємо літературу, безперечно художню, ідейну і, в порівнянню з російською, чистішу. Українство має своїх письменників, що остільки належать українському народові, оскільки зв'язані духово з сучасним рухом, з ним зрослися, на ньому виховувалися,

---

[1]Михайль Семенко, Дерзання (Київ: 1914), Цитовано за: О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Харків: "Книгоспілка", 1930), стор. 296.

[2]Віктор Петров, "Естетична доктрина Шевченка," Арка, 3-4 (1948), стор. 38.

з його джерел беруть погожу свіжу воду творчости... кожен наш письменник - є певна індивідуальність на ниві рідного типово-українського письменства.

Українська література остільки зросла, так добре рушає вперед, що на наших очах народжується на світ і українська літературна критика, яка себе почуває далеко не безпорадною, щоб розібратися в літературних явищах, щоб стежити за рухом і розвитком ідей у нашім письменстві.[1]

У центрі уваги насправді залишалися далі творчі досягнення О. Кониського, Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Франка. Новим збагаченням були Б. Грінченко та М. Левицький, і чи не єдиним визнаним тоді східньоукраїнським літературним критиком був згадуваний уже Сергій Єфремов. Його темпераментні публіцистично-критичні статті користувалися великою популярністю серед консервативних кіл східньоукраїнської інтеліґенції протягом доброго двадцятиріччя.

Починаючи з кінця 1890-х років, Єфремов плідно працював як публіцист та вважався першим українським професійним літературним критиком. З-під його пера вийшло багато критичних трактатів та літературних монографій про всіх майже видатніших письменників 19-го століття - Івана Котляревського, Маркіяна Шашкевича, Квітку-Основ'яненка, Марка Вовчка, Пантелеймона Куліша, Анатоля Свидницького, Тараса Шевченка, Нечуя-Левицького, Івана Франка, Карпенка-Карого, Панаса Мирного, Михайла Коцюбинського. Одночасно Єфремов активно реаґував на всі літературні процеси початку 20-го століття, а на неоромантичні тенденції з їхніми підкресленими постулятами краси зокрема, добачаючи в них шкідливе відхилення від функціональних завдань української літератури.

Монументальним твором Єфремова вважається його Історія українського письменства (1911). Для сучасного дослідника суто літературних проблем значення її невелике, однак з погляду історичного вона має свою вартість, будучи продуктом теоретичної думки декількох поколінь істориків української

[1] А. Василько [А. Ніковський], "Нелітература," Рада, 115 (1910), стор. 2.

літератури. В передмові до цього твору Єфремов негативно оцінював усі попередні дослідницькі роботи в цій ділянці, формулюючи водночас свою концепцію, що історія літератури поневоленого народу повинна бути довідником чи енциклопедією, з якої можна було б черпати всебічне знання про духову, моральну й інтелектуальну сутність того народу. "Хто хоче про народ наш дізнатись - писав він - нізвідки йому матеріялу брати, опріч письменства: до письменства й треба вдаватися, щоб на його долі за долею народу стежити."[1]

Розглядаючи літературу, як йому здавалось, у найтіснішому зв'язку з історичною долею народу, Єфремов вимагав від письменників тотальної самовідданости й з патосом апелював до них:

> Усе розгубив був український народ на довгому й важкому шляху своєму до теперішнього становища: політичну самостійність і економічні достатки, своє право й освіту, свої закони й суд, свою школу й інтелігенцію... ім'я навіть своє втратив у безупинній боротьбі за національну індивідуальність: зробився нацією без прізвища, нацією просто "людей", ще гірше - нацією "дядьків"... "Чудний наш народ, - справедливо дивується один з теперішніх письменників, - і сильний, і сумний... Мав героїв - ніхто їх не знав... Усе життя любив волю - і все життя жив рабом... Утворив багатство пісні - і сам її не знає"... І тільки один лишився йому, чудному цьому народові, скарб од далеких прадідів. Цей скарб єдиний - то рідна мова і рідне письменство, тією мовою писане: обоє - як вираз його духової істоти, як символ його опрічности, як пам'ятка од минулого й надія на прийдущі, треба сподіватись - недалекі вже часи...[2]

Як і інші ідеологи поневолених літератур, Єфремов виходив з заложень, що коли література розвивається в обставинах країни підневільної, то її завдання - перебирати на себе ролю захисника свого поневоленого народу, "вона неминуче робиться адвокатом тієї народности на літературних і життєвих позивах з нівеляційною теорією і практикою".[3] Тому, що Україна була поневолена століттями, її письменство, твердив критик, було переважно одиноким знаряддям боротьби проти тих безконечних перешкод, що

[1]Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 1, Видання четверте (Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1924), стор. 11.

[2]Там же, стор. 10.

[3]Там же, стор. 14.

повсякчасно стояли на її шляху. З уваги на це, відзначав він далі у своїй передмові, головним її завданням була й залишилася - визвольна боротьба за право національного існування:

> ... визвольна ідея... в найширшому цього слова розумінні, повинна стати основою всякої літератури, підвалиною діяльности кожної людини на цьому полі... письменство справляє незмірної ваги визвольну функцію. І через те воно мусить бути в що-найближчих зв'язках з життям... мусить бути закрашене громадськими інтересами й пориваннями.[1]

З позицій визвольно-національної ідеї випливала також його концепція служби народові:

> Любов до рідного краю і народу, бажання добути їм умови існування, дати цьому вираз у письменстві й ним послужити рідному народові на користь - ось що керувало українськими творцями слова... І ця визвольно-національна ідея тягнеться... червоною ниткою через усю історію нашого письменства.[2]

Чи справді визвольна боротьба за право національного існування завжди переповнювала своєю темою всю історію української літератури? Чи не є це перебільшуванням та суб'єктивізмом Єфремова? Чи не довелося б викреслити з списка української літератури доброї половини творів, якщо б оцінювати їх за принципом, пропонованим критиком? На ці питання частково відповідав перший опонент Єфремова, Володимир Дорошенко: "Виступаючи оборонцем гнетених і покривджених, він... хоче бачити тільки свої ідеали, ідеали визвольні... Ціла історія письменства, і то не тільки нашого, представляється йому лише крізь призму цих ідеалів. Власне через те так він протиставиться естетичній оцінці..."[3]

Усю українську літературу Єфремов зводив до показника громадського руху, до голосного відлуння інтересів широких мас і на цій основі пробував дати "історичний огляд українського письменства як визвольного в широкому

---

[1]Там же, стор. 19.

[2]Там же, стор. 20.

[3]Володимир Дорошенко, "Нова історія української літератури," Літературно-науковий вістник, т. 56 (1911), стор. 477.

розумінні руху, що всіма сторонами охоплює життя українського народу".[1] Наслідком такого підходу до літературних явищ, він категорично відкидав естетичний принцип, підкреслюючи, що в основу своєї теорії закладав "принцип громадського слугування письменства народові, тим широким масам трудящого люду".[2] Він підкреслював, що тільки "визвольна... ідея народности й любов до рідного краю... чистота народної мови - оце буде та мірка, що мірятиму нею факти й події українського письменства на протязі довгої історії".[3]

Взявши за головний критерій визвольний принцип, критик робив відповідну до того періодизацію української літератури:

1. Доба національно-державної самостійности - до 14-го століття, яку Єфремов клясифікував як змагання і перші зав'язки літератури "з рідних основ". Цей період він поділяв на дві частини: "доба розвитку" та "доба занепаду і спроквільного виродження тих форм у мертвотну схолястичну доктрину".[4]
2. Доба національно-державної залежности - від 14-го до 18-го століття, що відзначалася, на його думку, шуканням нових форм для літературної творчости як засобу "боротьби за соціяльне, національне й релігійне визволення українського народу від чужинців".[5]
3. Доба національного відродження - від кінця 18-го до перших двох декад 20-го століття, література якої, в оцінці Єфремова, була "щиро-народна формою і змістом" та позначена "боротьбою за національну індивідуальність українського народу".[6]

---

[1]Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 1, стор. 20.

[2]Там же, стор. 22.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 23.

[5]Там же.

[6]Там же.

Хоч з патріотичних та політичних позицій з Єфремовим не можна не солідаризуватися, однак такі критерії для оцінки літературної творчости та уґрунтування розвитку літератури, як слушно висловлювався Володимир Дорошенко, не відповідали й були радше уґрунтуванням історії визвольного руху. "Се не історія української літератури, - писав Дорошенко, - а історія розвитку аболіціоністської думки в українській літературі, або розвій національної ідеї."[1]

У таких концепційних рамках Єфремов мусив знаходити негативи і в Костомарова, який, мовляв, "додумався... на схилі віку до теорії 'літератури для домашнього обіхода'",[2] і в Куліша, якого критик називав "дволиким Янусом, трагічною постаттю, що борсалася в життєвих суперечностях",[3] а його поезію оцінював як "публіцистику найгіршого сорту, бо докраю засліплену, вузьку, обмежену... висловлену докторальним тоном непогрішимого оракула".[4] Навіть у "батька української прози" Квітки-Основ'яненка знаходилися огріхи, спричинені, мовляв, його "панським походженням", що доводило його до "антипатичної громадської низькоокости" та нездатности "звести в систему правду особисту з правдою громадською".[5]

На тлі такої періодизації літератури з радикальними вимогами, щоб вона своєю "щиро-народною формою і змістом" стала аванпостом у боротьбі за національне визначення українського народу та ліком на всі його рани, особливо негативно інтерпретувалися твори модерністів. Герої Ольги Кобилянської, за тлумаченням Єфремова, були пройняті "вузеньким міщанством", бо сама авторка "вічно копирсалася в своїй і чужих душах та направо й наліво

[1]Володимир Дорошенко, "Нова історія української літератури," стор. 478.

[2]Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 1, стор. 435.

[3]Там же, т. 2, стор. 55.

[4]Там же.

[5]Там же, т. 1, стор. 422.

ганебні епітети роздавала".[1] Талант Михайла Яцкова був "оцтом і жовчею напоєний... викривлений до... останньої міри".[2] Молоді українські письменники взагалі, в очах критика, були "сектою, що створила собі кумир з краси",[3] і тільки. Наслідуючи теоретика російського народництва Н. Михайловського, Єфремов різко критикував тяготіння неоромантиків до західньоевропейської естетики:

> Це типові естети, що все на світі міряють міркою самої краси... універсальної краси... Самій красі вони вклоняються, перед нею б'ють поклони з таким завзяттям, що розбивають собі лоби, самі того не помічаючи, – тобто ставлять красу на такий недосяжний п'єдестал, де вона перестає вже бути однією з невідлучних потреб людини, а робиться абсолютом, єдиним кумирем, що сам для себе існує й задля себе вимагає повного знищення всіх інших потреб людських.[4]

Він доходив до парадоксальних переконань, що прийде такий новий напрям в українській літературі, який позбудеться естетичного "балясту", і буде поворотом до напряму старого:

> Може бути, що одступивши од своїх крайностей, позбувшись естетичного шаблону й однобічности, новий напрям і дасть справжні цінності... і самий естетизм, обернувшись просто до художньої творчости на основі життя, тобто якраз на той виклятий од модерністів шлях, яким ішло раз-у-раз українське письменство.[5]

Єфремова надії не здійснилися. Літературні процеси розгорталися незалежно від його настанов. Прийшли футуристи, яких він називав "жонґлерами й фокусниками",[6] "безглуздними крикливцями",[7] вважаючи, що футуризм як стиль,

[1]Там же, т. 2, стор. 264.

[2]Там же, стор. 266.

[3]Там же, стор. 269.

[4]Там же, стор. 264.

[5]Там же, стор. 270.

[6]Там же, т. 2, стор. 340.

[7]Там же, стор. 372.

> ... не до історії письменства належить... Про нього треба писати деінде - в історії патологічних форм життя: там і можуть знайти собі оцінку всі щирі й нещирі витівки цих у кращому разі жертв громадської патології, крикливі саморекламні, перейняті глибокою зневагою саме до історичних підвалин письменства.[1]

Щождо панфутуризму, то він і поготів, на думку критика, "виходив поза межі письменства",[2] а символізм - "бутафорія звичайна по символістичних писаннях усього світа. Дивовижне вбожество й одноманітність змісту, і мови, і тем, і словника".[3] Формалісти, "кокетуючи з формою, доводили її до занедбання... до несмаку й примітивного фокусництва".[4] І все це разом, підсумовував критик, "во ім'я боротьби з старими традиціями... з запалом неофітів, з важністю нетям, для яких нема традицій... з завзятістю середньовікових лицарів кидаються наші поети в бій за свою Прекрасну Даму, счиняють нескінчені турніри".[5]

Уважаючи свої літературні погляди єдиноправильними й ненарушимими, Єфремов не менше зневажливо трактував і нові погляди в літературно-критичній думці:

> ... сучасні критики зовсім безкрилі... й безногі, найслабше либонь місце у всенькому новітньому письменстві... щось таке сіре та вбоге, наперекір своїм величезним претенсіям, таке безталанне та невігласне й разом крикливе, що воістину жалко стає друкарського станка... навіщо ті чисто матеріяльні витрати на цей мотлох...[6]

Тому, що погляди Єфремова, хоч він і був у віці модерністів, віддзеркалювали національні аспірації великої частини старої української інтеліґенції, ідеали якої формувала народницька література на протязі довгого часу, вони всевладно домінували на початку 20-го століття, коли появилися

---

[1]Там же, стор. 384.

[2]Там же, стор. 374.

[3]Там же, стор. 370.

[4]Там же, стор. 342.

[5]Там же, стор. 344.

[6]Там же, стор. 418.

можливості в якійсь формі висловити їх. На літературу накладалися тоді особливо великі завдання. Крім її традиційно-службового характеру, тепер її обов'язком було пропаґувати визвольні ідеї в зрозумілій селянам формі. З таких, власне, позицій оцінювався талант письменника, проти чого протестували молоді критики:

> В основу своїх поглядів кожен кладе той самий принцип, який прийняв за основу Єфремов... принцип "громадського слугування письменства народові", який розуміють... як певний категоричний імператив, поставлений громадянством письменникові і літературі, як критерій етичної вартости письменника як особи, і літературного твору як твору мистецтва. Опираючись на цей принцип, від художника вимагають, щоб він служив народові, а від літератури - щоб вона задовольняла реальні потреби народу. Таким чином художню вартість письменника міряють етичною міркою, і художню вартість твору - користю. Через те, що етика нашого громадянства теж міряється користю... наше громадянство тримається грубо утилітарного принципу... от уся літературна етика нашого громадянства.[1]

Наслідком таких спрощених поглядів на літературу було те, що в неї входили люди непокликані, стверджувала критика, й можна було обходитися без таланту: "досить мати в грудях 'гаряче серце', охоту 'щиро працювати' для народу - і поет готовий [...] І вся ця череда естетично неграмотних людей скавулить про долю народу і вважає, що визволяє народ з кайданів."[2]

Єфремов, як слушно висловлювався інший хатянський критик, зумів стати "диктатором у нашій літературі",[3] і нещадно нищив тих, хто, на його думку, "плював в очі 'старій музі' ",[4] маючи для цього невичерпний арсенал публіцистично-гострої зброї, пресу та підтримку суспільства.

З Єфремовою суб'єктивно-соціологічною програмою зводили війни не тільки його ровесники, а то й старші від нього модерністи, але навіть

---

[1]В. Товкачевський, "Література і наші 'народники'," Українська хата (1911), стор. 418-419.

[2]Там же, стор. 423-425.

[3]М. Євшан, "Лицар темної ночі," Українська хата (Київ, 1911), стор. 468.

[4]С. Єфремов, Історія українського письменства, т. 2, стор. 419.

Володимир Дорошенко, який підходив до літературних явищ з позицій об'єктивно-соціологічних, що й стало приводом до гострої полеміки між обома теоретиками. Рішуче протестуючи проти бачення літератури виключно під визвольним кутом, Дорошенко пропонував аналіз творчих процесів у контексті соціяльних умов, у їхньому зв'язку з обставинами й часом, в яких вони виникали, і підкреслював, що "тільки такий розгляд дасть нам історичний образ даного письменства, а не що інше".[1] Різниці між суб'єктивно-соціологічною та об'єктивно-соціологічною методами Дорошенко визначав так:

> "Суб'єктивісти"... не доцінюють значення матеріяльного, спеціяльно економічного чинника в житті людськости, висміюючи погляд своїх противників - "об'єктивістів" на залежність культурних відносин, духового життя від тих продукційних, господарських відносин, які панують серед суспільства. Тому, розуміється, даремне було б чекати від Єфремова, щоб він змалював нам факти духового життя народу на тлі тої суспільно-економічної еволюції, яку він переходив.[2]

Літературну теорію Єфремова Дорошенко оцінював як звичайну "суб'єктивну маніпуляцію", "довільне натягання фактів" та "свого роду історичний дальтонізм".[3]

З цими поглядами Дорошенка погоджувався Микола Зеров, кажучи, що "їм не можна відмовити слушности",[4] і водночас, на відміну від Дорошенка, вважав, що гостро-критичний та публіцистичний характер Єфремових теорій був співмірним з часом, коли "від начерку українського письменства сподівалися ударно-популярної книги", а екстремні критичні оцінки випливали через відсутність відповідних наукових праць у цій ділянці.[5]

---

[1]В. Дорошенко, "Передмова," <u>Жите і слово: статті на літературно-громадські теми</u> (Львів: "Шляхи", 1918), стор. vi.

[2]В. Дорошенко, "Нова історія української літератури," стор. 475.

[3]В. Дорошенко, "Передмова," <u>Жите і слово</u>, стор. viii.

[4]Микола Зеров, <u>Лекції з історії української літератури</u>, стор. 8.

[5]Там же, стор. 9.

Будучи сумлінним учнем Михайловського, Єфремов також закликав інших учитися в цього теоретика.[1] Він так само, як і Михайловський, проповідував, що інтереси одиниці, а заодно й мистця, повинні завжди підпорядковуватися інтересам народу. На Михайловського теорії побудований і його принцип громадського слугування письменства народові.

Пізніші критики були більшістю однозгідними в тому, що теоретики побутового реалізму, замість розвивати естетично-літературну програму, яка тількищо починала накреслюватися в теоріях романтиків, звернули з шляху якісної літератури, зробивши її знаряддям вузького утилітаризму. Микола Зеров, наприклад, характеризував їхні погляди, як панування примітивности, відсталости й трафаретного патріотизму.[2] Михайло Рудницький уважав, що вони вимагали лише насичувати кожен твір "якоюсь псевдоідеєю" і заставляли "падати перед нею на коліна, як перед молитовником".[3] Борис Якубський відзначав, що "рими 'свобода та народа' обридали навіть не дуже вибагливим естетам" та що єдине, чого вони вимагали від письменника, це реаґувати на всі події українського громадсько-політичного життя, "на муки рідного краю".[4]

Теоретики побутового реалізму розглядали літературні програми своїх попередників як інтеліґентський витвір, розрахований нібито на смаки українського панства, що позірно лише пов'язувало себе з селянством. Обстоюючи принцип, що література повинна бути функціональною у виховуванні селянських мас та формуванні їхнього національного обличчя, вони вимагали від письменників, щоб вони достосовували відповідно рівень своєї творчости. Наслідком таких понять про завдання літератури, як відзначали згадувані вище

[1]С. Єфремов, "З нашого життя," Рада, 228 (Київ, 1910), стор. 2.

[2]Микола Зеров, "Гр. Чупринка," Книгар, 18 (Київ, 1919), стор. 1101.

[3]Михайло Рудницький, "Багата література," Шлях, 12 (Київ, 1918), стор. 55.

[4]Борис Якубський, "'Al Fresco' Петра Карманського," Книгар, 16 (1918), стор. 949.

критики, було те кінцеве спрощення в переважаючій більшості літературної продукції, а Володимир Державин просто заявляв, що "саме з цього поставало справжнє "коріння зла" в українській літературі - ота... антипатія до артистичної форми, оте сектанське упередження проти поетичного стилю, проти мистецтва слова, проти ідеї й факту віртуозности... проти краси."[1]

Українське селянство вони вважали за суцільно-об'єднаний спільним побутом, спільними морально-етичними нормами та національними інтересами конґломерат, і на такій основі ідеалізували село, в якому, мовляв, нуртували визвольницькі ідеали та український патріотичний дух. Шукаючи своєї бази в селі, писав хатянський критик Микола Євшан, вони підпорядковували йому всі прояви мистецтва:

> І просто чудно якось стає, що й досі удержалися ті форми патріотизму, убрані в безграмотні... літературні твори, що й досі люди не увільнилися від тих "чарів" та не навчилися дивитися на життя іншими очима. Широке поле, степ розлогий, рідна пісня, кохання, дружба, веснянки, співи, воля, щастя всіх, краса природи, етнографія, покритка, нетоплена хата, галушки, частунки, сватання, писар, старшина, парубки, дівчата, молодиці - і так без кінця, цілого пів століття! Поза тим немає ніякої іншої літератури.[2]

Цей "галушково-шараварний патріотизм",[3] наголошував Євшан, в зародку нищив нове слово: "Творча думка не могла мати терену... а не знаходячи ніякого відгомону - мусила або відразу капітулювати, або опинитися зовсім самотньою, відокремленою від тенденцій усього життя, в опозиції до нього."[4] Критерії художньої вартости літературного твору заключалися, таким чином, відзначав Євшан, "у практичному змислі й тверезому розумі".[5] Естетичний

[1]В. Державин, "Поезія і поетика Миколи Зерова," Орлик, 2 (Берхтесґаден, 1948), стор. 8.

[2]М. Євшан, Куда ми прийшли (Львів: Друк. Наукового товариства ім. Шевченка, 1912), стор. 7.

[3]Там же, стор. 8.

[4]Там же, стор. 15.

[5]М. Євшан, "Боротьба генерацій та українська література," Українська хата (1911), стор. 31.

принцип, наголошував він, "вичищували... в найбільш ординарних формах".[1] Літературні твори, підкреслював другий хатянський критик М. Сріблянський, повинні були бути настроєні лише на мінор, оспівуючи красу України та соціяльні біди українського народу:

> Їм подавай сльози убогого брата, збирай священні черепки археології, обливай їх квасним розтвором любови до рідного побуту, рідної люшні й притики, до зозулястої курки... обожествленних овочів української землі... Навіщо їм поезія, коли їм імітатори... Шевченка вірші пишуть і на старій бандурі грають на одній струні.[2]

Народний побут, казав він, уважався символом літературного "вірую", а популярна література - основою національної культури. Сама тільки розмова про вищий рівень творчости вважалася шкідництвом: "Їм не подобалося все, що не похоже на сіру мишу, загально-галушковий патріотизм, - все, що живе, пульсує, рветься."[3] Українську літературу та її тематику, як твердив Сріблянський, народники тримали в непорушних межах старих традицій: "Злидні і юмористика в стилі 'сатана в бочці'."[4]

З народницьким консерватизмом вели затяжні війни молоді неоромантики, що мали великі амбіції вивести українську літературу з відсталости й поставити її поряд розвинених літератур світу, однак на шляху до здійснення їхніх прагнень, як переконливо доводив Сріблянський, стояло непорушною стіною все віджиле, вороже наставлене до проявів нового, художньо-естетичного:

> Консерватизм української художньої думки вражає невіджалувано... Вона не то, що не летить вперед, а тюпає позаду життєвого поїзда... Коли в сусідніх літературах іде перестрілка на нових позиціях, виробляються в літературних лябораторіях нові комбінації та елементи, то в нас письменники пережовують стару патріотично-романтичну жвачку і вперед не хотять зробити кроку. А коли хто й зробить, то його сіпнуть за полу;

---

[1]Там же.

[2]М. Сріблянський, "На сучасні теми," Українська хата (1910), стор. 687.

[3]М. Сріблянський, "Літературна хвиля," Українська хата (1913), стор. 30.

[4]Там же.

не послухає - назвуть "безбатченком" і пустять на чотири вітри.[1]

Ще завзятішу боротьбу з тим самим народництвом, з тією ж "сатаною в бочці", як злобливо характеризував народницьку відсталість М. Сріблянський, а пізніше й М. Хвильовий, перефарбованою після революції з жовто-блакитної на червону, проводили українські неоклясики, футуристи та ваплітяни.

В. ПРОВІСНИКИ МОДЕРНІЗМУ

Погляди Миколи Костомарова, що українська література повинна відійти від побутописання й значно розширити свої виднокруги та проголошувані Пантелеймоном Кулішем нові естетичні постуляти залишалися без видимих впливів на їхніх сучасників, а нащадки засудили й рішуче відкинули їх. Вийнятками були Яків Щоголів та Михайло Старицький - перший оригінальною творчістю, а другий переважно перекладацькою. Вони помітно віддалилися від літературного етнографізму та втертих штампів, зуміли відкрити мовні багатства й естетичну гармонію.

Їхню літературну діяльність відкрили згодом письменники й критики нових прямувань. Відштовхуючися від по-народницькому тлумаченого Тараса Шевченка й шукаючи точки опертя в минулому, вони знаходили її в літературній роботі Щоголіва та Старицького. Дехто з них твердив навіть, що "естетичний розвиток української лірики йде вперед не від кобзаря Шевченка, а від лірика Щоголіва".[2]

Оригінальний талант Щоголіва відразу завважив і оцінив Пантелеймон Куліш, рецензуючи його першу збірку поезій Ворскло (1883). Критик писав: "Не Шевченка голос він переймає... яко поет правдивий, а не підспівувач, має він у своєму голосі щось праведно своє, - якусь власну повагу й красу, котрої ні в

---

[1]М. Сріблянський, "Наша література," Українська хата (1909), стор. 428.

[2]М. Доленго, "Жовтнева лірика," Червоний шлях, 10 (1924), стор. 163.

пісні народній не покажеш, ні в Шевченкових віршах не доглянеш."[1]

Щоголів, за його власними свідченнями, свідомо уникав спримітивізованої епігонами Шевченкової поезії. У своєму листуванні він часто скаржився, що немає для кого писати. Перша його збірка, що не була написана в дусі Шевченкової поезії, не викликала того враження, якого поет сподівався. Маючи готову до друку другу збірку, він писав до свого приятеля: "Для кого я її видаватиму? Хто любить мою поезію, той зуміє її знайти... Я спробував раз дати книжку, яку можна було взяти до рук без рукавичок. Подивились на неї та й сказали: 'не годиться, дігтем не тхне'."[2] Недоброзичливі критики, скаржився поет:

> ... лукаво пильнують, потайцем, не давати мені належного місця, на кшталт криловського критика, що радив соловієві поучитися співати у півня... Хай хоч як я буду нікчемний, але наколи тільки не згине наша народність, то за мене не забудуть на моїй батьківщині й пора для моєї поезії настане.[3]

Микола Зеров писав, що Яків Щоголів залишився "непривітаним співцем" тому, що він "не зробив нічого, щоб полегшити своєму читачеві справу повнішого його зрозуміння. Ніяких записок біографічних, ніякого 'листа до нащадків' він не лишив".[4] Можливо для Зерова та його часу таке твердження мало підстави. Проте якщо взяти до уваги, що Яків Щоголів жив і працював у герметично замкненій атмосфері з єдиною вірою в свою поезію і в те, що в якомусь поколінні пора для його поезії прийде – для поезії, не для біографії, не для самореклямних трактатів, то навряд чи судження Зерова справедливі та співзвучні з тим, що думав і чого бажав поет, надіючися, що сам дух його

[1] П. Куліш, "Первоцвіт Щоголіва і Кузьменка," Твори Пантелеймона Куліша, т. 6, стор. 452.

[2] Яків Щоголів, "З листа до І. П. Дерев'яненка," 25 травня 1891 року. Цитовано за: І. Айзеншток, "Літературні й громадські погляди Я. І. Щоголіва," Червоний шлях, 1-2 (1925), стор. 298.

[3] Там же.

[4] Микола Зеров, "Непривітаний співець," До джерел, стор. 59-60.

поезії промовить колись до нащадків.

Сам поет ніколи не сумнівався ані у вартості своєї поезії, ні в тому, що він один з перших поетів проникнув у глибину естетики українського поетичного слова:

> Все це – писав він – на злість киянам і галичанам, що, однак, в однім не можуть мені заперечити, – в художності, якої вони в себе вдома ще не бачили й через те, проти свого бажання, визнають мою міць. Ось вам і корінь лиха, а коли додати ще й те, що в кріпості я не сидів... ніяких мистецтв за собою не маю, що писав не жаргоном малоросійського з російським, але посунув мову вперед і вона вже для росіян не зрозуміла, що живу в своїй хаті на самоті, без знайомства й поклонів, то ви й зрозумієте причину мого безвістя за наших в'ялих часів.[1]

Поезія Щоголіва була тим, чого вимагав від української літератури Микола Костомаров – це була поезія для інтеліґенції, що й відзначав тодішній літературознавець М. Петров, оцінюючи поетові вірші: "Щоголев был один из числа тех малорусских поэтов, которые прорубили ей окно в интеллигентные покои."[2] У новітній історії української літератури він, здається, був справді першим поетом, який демонстративно відкинув народницькі поетичні стандарти, тому й залишався забутим і незрозумілим. Він був вимогливим до себе й до інших, постійно наголошував питання поетичної мови, структури твору, його композиції та естетичної вартости:

> У віршах ви не дозволяйте собі жодної вольности, або недбайливости, жодного недоречного епітету, жодного слова зайвого, або не на своєму місці...
>
> Коли в віршованому творі не видно Бога з його надсяжною силою та величчям, коли не видно змагання до того, що зветься ідеалом, обожанням гожої краси... то там нема поезії.[3]

Парнасизм Щоголіва був явищем чудним і незрозумілим не тільки народницькій критиці, а й такому передовому представникові марксівської

---

[1]Я. Щоголів, "З листа до І. П. Дерев'яненка," стор. 229.

[2]Н. И. Петров, Очерки истории украинской литературы XIX столетия (Киев: Тип. И. и А. Давиденко, 1884), стор. 432.

[3]Я. Щоголів, "Записна книжка". Цитовано за: І. Айзеншток, "Літературні й громадські погляди Я. І. Щоголіва," стор. 299-300.

критики 1920-х років, як Фелікс Якубовський, який розглядав поетову творчість як анахронізм навіть для його часу, закидав йому відсталість, патріярхальність, називав його "відлюдним дідуганом".[1]

Спільність з ідеалістичним світогядом Щоголіва, з його витонченою поетикою, знайшли згодом перші українські неоромантики, які тлумачили його творчість з нових світоглядних позицій. Зокрема багато зробив у цьому напрямку Гнат Хоткевич.[2] Шукаючи зв'язків з минулим в українській літературі, неоромантики знаходили їх в поезії Щоголіва, "в її вибагливому оформленні, в цінуванні слова... в плеканні чистого вірша для вірша".[3]

Другим поетом, з творчістю якого пов'язували себе молоді поети, був Михайло Старицький. Великий вплив на формування його таланту та естетичного світогляду мав Куліш. Свідченням цього може послужити Старицького велемовний лист до старого поета:

> Ваше слово голосне та прекрасне, мов срібний дзвін, розбудило мою душу від малку, заворушило в ній одповідні струни, і вони й далі... дзвонять... Як же мені не любити того, хто чарами свого співочого слова натхнув у мені "духа свята"? А скільки мені вибивали добродієм очі і приятелі, і лукаві прихильники рідної мови! Все пхали до Тараса Шевченка учитися і раїли збутись Кулішевої отрути... та дарма! Мабуть отрута його міцна.[4]

Одна з перших заслуг Старицького в тому, як підкреслював Іван Франко, що він уже на початку своєї поетичної діяльности "дав заповідь чогось нового... перші признаки виходу української поезії з доби епігонства, з

[1]Ф. Якубовський, "Небезпека формалізму," Критика, 9 (1929), стор. 114.

[2]Гнат Хоткевич, "Яків Іванович Щоголів," Літературно-науковий вістник, т. 3 (1898), стор. 83-107; також: "Посмертна згадка," Літературно-науковий вістник, т. 3 (1898), стор. 47-49; також: "Недруковані вірші Я. І. Щоголіва," Літературно-науковий вістник, т. 4 (1899), стор. 1-3.

[3]Є. Ю. Пеленський, Вступна стаття, Соняшні клярнети; антологія української символістичної поезії 1920-х років (Краків: Українське видавництво, 1941), стор. 3.

[4]Михайло Старицький, З листа до П. О. Куліша, початок серпня 1894 року, Твори у восьми томах, т. 8 (Київ: "Дніпро", 1965), стор. 310.

наслідування Шевченкової манери".[1] Відмежовуючи Старицького поезію від закорінених шабльонів, Франко уточнював поняття епігонства:

> ... в добі епігонів майже обов'язково було дивитися на світ і на людей очима співучого селянина, афектувати селянську наївність, починати поезію від зір, вітру, сонця, хмар або соловейка і потім перескакувати на індивідуальне поетове "горе" або "щастя"; коли там усі людські відносини і вся природа мусили бути стилізовані, позбавлені реальних прикмет і деталей... в такім самім розмірі, як в орнаментах народних вишивок являються стилізовані квітки та листки.[2]

Аналізуючи Старицького поезію, Франко підкреслював те саме, що й Петров у поезії Щоголіва: "Ми бачимо виразно, що се говорить український інтеліґент... до своїх рівних інтеліґентів, про свої інтеліґентські погляди та почування."[3]

Про талант Старицького та його місце в українській літературі добре висловився письменник і критик Іван Стешенко: "Самой крупной величиной в украинской поэзии 70-х годов является несоменно Старицкий. Он сказал новое слово в поэзии, в отношении своих предешественников."[4] Особливе місце в українській літературі критик відводив Старицькому як перекладачеві:

> ... первое, почти единстенное место среди переводчиков занял именно Старицкий. Он дал ряд художественных переводов западных и славянских классиков и положил твердое начало широкому обогощению литературы переводами мировых произведений. Такие кардинальные достоинства Старицкого имеют вместе с тем большое значение и для оценки жызнеспособности всей вообще украинской поэзии 70-х годов.[5]

Така висока оцінка Старицького не абияк дратувала Єфремова: "Стаття Стешенка, - писав він - поява її в солідному російському місячнику... може

---

[1]Іван Франко, "Михайло Старицький," Твори в двадцяти томах, т. 17 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 310.

[2]Там же, стор. 310-311.

[3]Там же, стор. 311.

[4]И. Стешенко, "Новейшая украинска поэзия," Научное обозрение, 11 (С.-Петербург, 1902), стор. 48.

[5]Там же, стор. 49.

багато зашкодити українській літературі, понижуючи її в очах людей тямущих і баламутячи голови нетямущих."[1] Найбільший злочин, в очах Єфремова, був у твердженні, що Старицький своєю оригінальністю стояв вище від усіх поетів даного періоду, та що Стешенко тенденційно, мовляв, "в кілька раз побільшив постать Старицького".[2]

Микола Зеров твердив, що поетична та перекладацька творчість Старицького чимало вплинула на розвиток світогляду наступного покоління письменників, слушно відзначаючи: "Старицький, бувши людиною громадською, пливучи в головному річищі українського літературного життя, більше заважив у формуванні молодої генерації поетів, а його творчість визначила її програму [...] Він зумів стати патроном молодого літературного кола."[3]

Ролю та значення творчости Старицького в формуванні світогляду молодих письменників наголошувала також Олена Пчілка: "к появившемуся кружку наших молодых писателей М. П. отнесся с большим вниманием и любовью. Он восторгался их стихами, пропагандировал их, читал другим, как бы хвалясь ими... одним словом, был по отношению к начинающим писателям... искренным другом."[4]

Леся Українка, як молода товаришка й щира прихильниця Старицького таланту, писала йому: "Розумію й признаю я... що моя власна робота була б мені тричі тяжча тепер, якби прийшлося працювати на непочатому перелозі, на незораній ниві."[5]

[1]С. Єфремов, "Критика sui generis," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 57.

[2]Там же, стор. 58.

[3]М. Зеров, "Літературна позиція М. Старицького," Життя й революція, 6 (1929), стор. 80-83.

[4]О. Пчилка, "Старицкий, М. П.," Киевская старина, 5 (1904), стор. 432.

[5]Леся Українка, "З листа до М. Старицького," 22 квітня 1894. Леся Українка, Про літературу (Київ: Державне видавництво художньої літератури,

Найбільшим досягненням Старицького та найбільшим вкладом у дальший розвиток української поезії вважаються його переклади, в яких він, як відзначав Стешенко, доводив до досконалости поетичне слово, виводив українську поезію "з простонародного вузького шляху на широкий всесвітній шлях".[1] Такі наміри поета повністю відповідали прагненням молодого покоління письменників, а будучи з ними в близьких стосунках, він відіграв чималу ролю в літературних процесах 1890-х років.

Творчість Якова Щоголіва та Михайла Старицького захитала таким чином недоторканні досі народницькі літературні догми, заклала основи українському неоромантизмові, та стала взагалі провістю модерних літературних тенденцій, які починалися там, де наростала реакція на традиції народництва, де нуртували тенденції переступити демаркаційну лінію, що відмежовувала українську літературу від естетики літератури европейської.

Важко сказати з певністю, коли саме вибрунькувалися перші паростки українського модернізму. Були це роки 1883, 1892, 1917? Цього питання ніхто не пробував встановити. Та, власне, чи можна й чи треба це робити? У світовій літературі, в тому числі й українській, різні стилі ніколи не йшли один за одним, ніколи виразного розмежування між ними не було. Дуже часто вони існували паралельно, перепліталися, схрещувалися, зливалися, як, наприклад, український імпресіонізм, експресіонізм та неоромантизм. Твори одного письменника могли відбивати одночасно декілька літературних стилів, прикладом чого можуть служити твори Золя, Ібсена, Стріндберґа, Гауптмана, а в українській літературі - Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського.

Згаданий був 1883 рік як одна з можливих дат народження нових тенденцій в українській літературі. Припущення це базоване на теорії Олега

[5](продов.) 1953), стор. 57.

[1]Іван Стешенко, "М. Старицький як поет," Літературно-науковий вістник, т. 66 (1914), стор. 40.

Зуєвського, що український модернізм можна датувати появою першої збірки віршів Якова Щоголіва Ворскло, що вийшла друком у 1883 році, і своєю лексикою та семантикою посувала українську літературну мову далеко вперед та що він перший відійшов від етнографічних уявлень, від народнопісенної схеми, від довготривалого в українській поезії Шевченкового епігонства.[1]

Досліджуючи критичну літературу про Щоголіва саме під таким кутом, приходимо до висновку, що цей поет був справді одним з провісників українського модернізму. Цей висновок підтверджений у своєрідній формі також сучасними українськими радянськими літературознавцями. Аналізуючи творчість Щоголіва як поета "реалістичного" стилю, Олександер Білецький називав його, в негативному, звичайно, розумінні, "парнасівцем" та ототожнював його з такими російськими представниками "мистецтва для мистецтва", як О. Толстой, Тютчев, Фет,[2] а його "песимізм" порівнював з Бодлеровим.[3] Іван Пільгук писав, що пейзажна лірика Щоголіва "це мистецтво барв, симфонія мелодійних звуків... його естетичне сприймання незалежне від будь-яких догм і шаблонів".[4] Критик визнавав, що Щоголів був оригінальним незалежним співцем: "Він не хотів бути подібним до інших, навіть до прославлених поетів."[5]

---

[1]Як згадано було на Вступі, в основу цієї праці лягли лекції професора Олега Зуєвського, які з'ясували для мене багато складних питань у розвитку української літератури, не висвітлених досі в літературній критиці. У наступних розділах прийшлося б часто покликатися на запозичення з цих лекцій. Однак, на бажання професора Зуєвського, я обмежуюся лише до цієї замітки. Дальші покликання на О. Зуєвського стосуватимуться лише його друкованих праць.

[2]О. І. Білецький, "До розуміння творчости Я. Щоголева," Від давнини до сучасности, т. 1 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960), стор. 500–501.

[3]Там же, стор. 494.

[4]І. І. Пільгук, У пошуках художньої правди (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1969), стор. 301.

[5]Там же.

Щоголіва естетичні принципи, які збігалися з принципами сучасних йому західніх поетів, звичайно, менше виразні, ніж у Бодлера, однак можна припускати, що це не якраз тому, що Щоголіву не вистачало таланту, а тому, що політичні обставини примушували його приховувати цей талант. Микола Зеров з цього пиводу писав, що боячися переслідувань, він позірно навіть "виправдував урядові нагінки на українське життя",[1] а в передмові до своєї другої збірки віршів Слобожанщина (1898), "во избежание недоразумений", заперечував свою здібність творити неологізми.[2]

Михайло Старицький ішов далі, ніж Щоголів, будучи не абияким майстром "кування" слів, зокрема в перекладах Шекспіра. У його ліричній поезії Іван Стешенко відзначав високо розвинену техніку вірша, "з силою виразу... з ніжною лагідністю літературно оздобленого слова... людину з літературною освітою і великим смаком... умінням вийти з трудного становища відносно виразу мови".[3]

Друга можлива дата початків українського модернізму – 1892 рік – це несподівана поява на літературних обріях імпресіоністичних новель Михайла Коцюбинського. Його ранні твори були витримані в дусі народницько-етнографічному з посиленим психологічним аналізом. Яскравий перехід до імпресіонізму Коцюбинський зробив у 1892 році в новелі П'ятизолотник. Дальші його твори – В путах шайтана, На камені, Цвіт яблуні та інші – послідовно імпресіоністичні.

У центрі багатьох нових літературних рухів були імена великих письменників, антитрадиційні твори яких, з одного боку, антагонізували літературну критику і читацьку опінію, а з другого – прокладали дорогу в майбутнє, культивували ґрунт для нових форм художнього вислову. У світовій

---

[1]Микола Зеров, "'Непривітаний співець'," До джерел, стор. 79.

[2]Там же.

[3]І. Стешенко, "М. Старицький як поет," стор. 45.

літературі довкола окремих письменників часто утворювалися нові школи, що в різних країнах проявлялися по-різному. В українській літературі одним з таких письменників був Михайло Коцюбинський.

4. ІМПРЕСІОНІЗМ

Відомо, що імпресіонізм первісно сформувався й плідно виявив себе в образотворчому мистецтві. За твердженням німецького дослідника імпресіонізму Ріхарда Гаманна та американського літературознавця Гелмута Ґецфельда, імпресіоністичні тенденції в літературі розвивалися паралельно до образотворчого мистецтва від 1874-го до 1914-го року.[1] Серед критиків існує також деяке узгодження, що принципи образотворчого імпресіонізму остаточно перенесли Ґі де Мопассан у французьку літературу, Арно Гольц та Артур Шніцлер – у німецьку та австрійську, Кнут Гамсун – у норвезьку.

Імпресіонізм у найширшому понятті – це тотальність художніх засобів, що апелюють до всіх органів чуття водночас. Марія Елізабет Кронеґґер у своїй монографічній праці про імпресіонізм наводила з цього приводу такі доречні паралелі: "With the impressionists, painting becomes a form of art which is closely related to music and poetry, and likewise, literature to painting and music, and music to painting and literature."[2]

Імпресіоністичну літературну творчість окремих країн світу Кронеґґер розглядала як різноманітний підхід до одного й того самого явища, тісно об'єднаного спільністю художніх особливостей та світоглядною базою, що випливали з інтернаціонального вододілу. Тому, підкреслювала вона, "the distinct contributions of individual nations to this general artistic process should always be recognized".[3]

---

[1] Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst (Marburg: Kunstgeschichtliches Seminar, 1923), стор. 75; Helmut A. Hatzfeld, Literature through Art: A New Approach to French Literature (New York: Oxford University Press, 1952), стор. 166.

[2] Maria Elizabeth Kronegger, Literary Impressionism (New Haven, Con.: College & University Press, 1973), стор. 30.

[3] Там же, стор. 528.

У термін імпресіонізм критики вкладали надзвичайно широкий, дуже різноманітний і часто суперечливий зміст. Одного загальноприйнятого визначення, що відповідало б імпресіоністам усіх країн, немає. Одне є певним, термін виник у зв'язку з картиною Клода Моне, яку він намалював у 1874 році, назвавши її "Impression: Soleil Levant".

Формулюючи концепційні рамки імпресіонізму, Гю Голман відзначав, що його домінантна риса - це відтворення суґестивної реальности: "A highly personal manner of writing in which the author presents characters or scenes or moods as they appear to his individual temperament at a precise moment and from a particular vantage point rather than as they are in actuality."[1]

У світлі американської критики, за твердженням Кронеґґер, імпресіонізм виступає як один з невловимих термінів, застосовуваних письменниками та критиками "as vaguely and variously as they use imagism, symbolism, stream of consciousness, decadent literature".[2]

Імпресіонізм часто змішувався у критиці з поняттям реалізму й натуралізму. Причиною для цього було те, що всі три стилі основувалися на позитивістичному світогляді, який був поширений у другій половині 19-го століття, визнавав лише позитивне знання, базоване на досвіді та практиці, відкидав апріорні чи метафізичні можливості розуміння реальности. З позитивізмом також пов'язувався агностицизм, найбільшими представниками якого були Юм і Кант.

Якщо в своїй ранній стадії позитивісти, зокрема Джон Стюарт Міль та Герберт Спенсер, припускали існування об'єктивної реальности, але заперечували можливості пізнання її, то в кінці 19-го століття Ернст Мах

---

[1]Hugh S. Holman, A Handbook to Literature (New York: The Odyssey Press, 1960), стор. 268-269.

[2]M. E. Kronegger, "Impressionist Tendencies in Lyrical Prose," Revue de Littérature Comparée, 172 (1969), стор. 528.

висунув думку про чуттєвий досвід як про єдине джерело і критерій пізнання. При цьому він поставив вимогу економії думання, описовий спосіб у науці та вікдинення принципу причинности. Головні ознаки пізнього позитивізму, поєднаного з агностицизмом та емпіризмом, власне й лягли в основу філософії імпресіонізму.

Імпресіонізм змішували також з символізмом. Це явище Арнольд Гаузер пояснював тим, що у своїй ранній стадії імпресіонізм малощо відрізнявся від натуралізму, а пізніші його форми зливалися з символізмом.[1]

За теорією Маха, світ мав складатися з почуттів, які він називав елементами. Імпресіоніст намагався вловити ці почуття й зафіксувати, не розчинюючи їх своєю фантазією чи ідеями. Ідучи слідами своїх почуттів, імпресіоніст відкидав також питання "чи існує ще щось поза моїми почуттями". Звідсіля й зародки гасла "мистецтво для мистецтва".

Наслідком такої філософії було імпресіоністичне пасивне й суто контемплятивне відтворення життя, перевага моментального над стабільним, незаанґажованість і гедоністичний сенсуалізм, переконання, що відчуття є єдиним джерелом знання. Для того, щоб зрозуміти імпресіоністичний твір, чуттєва перцепція мусила бути надзвичайно розвиненою, бо саме тільки інтелектуальне сприймання неспроможне було збагнути часу, руху, життя. Імпресіоністи, за Артуром Гутнікевичем, бачили життя тільки там, де були кольори, звуки, природа, і були переконані, "że każde zjawisko jest tylko umykającą, uciekającą falą w rzece, do ktorej się już nigdy po raz drugi nie wejdzie".[2]

---

[1]Arnold Hauser, The Social History of Art, т. 4 (New York: Vintage Books, 1951),

[2]Artur Hutnikiewicz, Od czystej formy do literatury faktu (Toruń: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1967), стор. 60.

Мова в імпресіоністів втрачала своє попереднє значення. Вони відмовлялися від традиційного формулювання думок та творення афоризмів, а натомість приймали гармонію звуків для створення особливого настрою, що мав промовляти не так до інтелекту, як до почуттів, з метою вносити делікатні світлотіні й різноманітність настроїв у читача. Структура речення повинна була впливати передусім на органи чуттів. Конрад з цього приводу писав: "The artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the color of painting, and to the magic suggestiveness of music."[1]

Коли в реалістів усе мало свій ґрунт, свою обумовленість, основану на утопії про можливості вдосконалення людини й виховання інтеґрального суспільства, то імпресіоністи своєю пасивністю - "ми не знаємо" - розбили світ на атоми, дезінтеґрували світ і суспільство, довівши літературу до межі, від якої датується декадентизм та народження гасла "мистецтво для мистецтва". Мистецтво було для них "світом у собі", відмежованим від повсякденних переживань.[2] Безпосередніми спадкоємцями імпресіонізму були нові літературні стилі, що далі продовжували імміґрацію в себе.

У Польщі першим експонентом імпресіонізму в образотворчому мистецтві був Станіслав Віткевич, завдяки якому почалася реакція проти польського натуралізму в малярстві, а також у літературі. За найбільшого польського імпресіоніста Гутнікевич уважав Казімєжа Тетмаєра,[3] під впливом якого розвивалася польська поезія останньої декади 19-го століття, про яку польський літературознавець Юліюш Кляйнер писав: "Poezja czysta, prawdziwa,

[1]Joseph Conrad, The Nigger of the "Narcissus", (London: J. M. Dent and Sons Lts., 1897), стор. ix.

[2]Arnold Hauser, The Social History of Art, т. 4, стор. 189.

[3]A. Hutnikiewicz, Od czystej formy do literatury faktu, стор. 62.

nie w służbę tendencji sprzężona - nabiera niespodziewanie wagi i ceny, odmawianej długo przez pozytywizm."[1] У польській літературі так само, як і в західньоевропейській, відзначав він, імпресіонізм був першим кроком до декадентизму: "Zatraca się odczuwanie celów i wartości; jawi się człowiek, który niczego nie pragnie."[2]

У російській літературі зразки імпресіонізму зустрічалися вже в творчості І. Тургенєва, але одним із перших російських імпресіоністів можна, на думку О. Зуєвського, вважати Л. Толстого: "L. Tolstoy has been one of the original founders of impressionism in Russian belles-lettres."[3] Подібне твердження робив О. Білецький, уважаючи Толстого "одним з учителів художників імпресіоністів".[4] Однак найпослідовнішим російським імпресіоністом прийнято вважати Антона Чехова, творчість якого припадає на роки 1880-1904. Цього письменника Арнольд Гаузер визнав як передового імпресіоніста в світовій літературі, обґрунтовуючи своє твердження тим, що Чехов більше, ніж інші письменники цього стилю, виходив з чистих принципів філософії позитивізму, розчиненого агностицизмом та емпіризмом, і свідомо втілював постуляти цієї філософії в свою творчість.

---

[1] Juliusz Kleiner, Zarys dziejów literatury polskiej (Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1963), стор. 446.

[2] Там же.

[3] Oleh Zujewskyj, "Tolstoy and Stendhal: The Problem of Impressionism," Paper delivered at the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979.

[4] О. Білецький, "Літературні течії в Европі в першій чверті 20-го віку," Червоний шлях, 11-12 (1925), стор. 282.

А. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

В українській критиці, як свідчать джерела, термін імпресіонізм уперше появився в 1898 році. Відкрив його Іван Франко у зв'язку з польською літературою. Ознайомившися з внутрішньою суттю цього стилю, його філософією, що рішуче суперечила ідеалам народництва, критик, з властивим йому темпераментом, писав:

> Із слов'янських літератур найновіша літературна мода декадентизму і імпресіонізму знайшла найподатніший ґрунт у Польщі. Се досить натурально. Ся мода найбільше аристократична з усіх, які в останніх 30-х роках доходили до нас із заходу. А шляхетській польській суспільності... сього й подавай. Досить уже її наполошили брутальні натуралісти та радикальні хлопомани, досить їй натикали під ніс неотесаних мужиків з їх вічною нуждою та жолудковими питаннями. Надоїли їй уже й голосні патріоти з вічними покликами про вітчизну. Людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монаком, паризькими і англійськими оґерами, давно вже хотілося мати літературу, відповідну до їх ідеалів.[1]

Франко обурювався, що такі польські майстри слова, як Тетмаєр, проміняли ідею на форму, а за ним

> ... і другі ремісники-цизелери, як Россовський і купка переконаних "штукарів для штуки" під проводом талановитого Міріяма-Пшесмицького, і, вкінці, громадка "наймолодших" вроді Щепянського, про котрих не раз не знати, чи вони літерати, чи прості десперати.[2]

Таким було введення терміну імпресіонізм в українську критичну думку, таке було його перше визначення в тлумаченні найавторитетнішого критика, до голосу якого прислухалися письменники і старшої, і молодшої ґенерацій. Не дивно, отже, що цей термін офіційна критика обминала, і сам Франко обходив його, торкаючися імпресіоністичних тенденцій в українській літературі.

Щедрий на статті про всіх тодішніх письменників Франко, добре розуміючи творчі прямування Михайла Коцюбинського, не присвятив йому окремої статті, однак у побіжних згадках все таки розкривав суть його стилю та визначав

[1] Іван Франко, "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах," Твори в двадцяти томах, т. 18 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 510-511; також: Літературно-науковий вістник, т. 1 (1898), стор. 60-71.

[2] Там же.

його формальні художні зсоби як відмінні від попередніх прозаїків.

> ... у першім ряді артистів, - писав Франко, - сконцентрованих на своїй артистичній творчості, гармонійних натур, здібних до об'єктивного малювання дійсности і погідних настільки, щоб і на цілу, мальовану ним дійсність, кинути ясне світло, належить Михайло Коцюбинський, один із найкращих новелістів... Коцюбинський далеко не етнограф обсерватор. Він наскрізь новочесний чоловік, перенятий високими гуманними чуттями... його оповідання... дають нам високе естетичне вдоволення як твори справжнього таланту.[1]

У 1904 році критик далі обминав термін імпресіонізм, але давав йому вже досить тонку характеристику, підкреслюючи ескізність, ліричність, пластичність, психологізм:

> "Нове", що вносять у літературу наші молоді письменники... лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері, або докладніше - в способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти. Стара школа дала нам у Мирнім, Свидницькім, Нечую-Левицькім, Карпенку-Карім... людей з ясним, широким поглядом, що малювали широкі картини українського життя так, як їх бачили оком пильного... обсерватора або іноді моралiста та судді...
>
> Натомість "молоді"... вносять у літературу зовсім інший спосіб трактування речі. У них інша вихідна точка, інша мета, інша техніка... Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження, залежно від того, чи вона весела чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світа... то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони... відразу засідають у душу своїх героїв і нею, мов магічною лямпою, освічують усе окруження.[2]

Далі, з погляду зовнішніх ознак, Франко давав уже досконале визначення нового стилю:

> Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий наклін до ритмічности й музикальности як елементарних об'явів зворушень душі... за своїми героями вони щезають зовсім... заставляють нас бачити світ і людей їх очима.[3]

Свідомо обминаючи слова імпресіонізм, Франко волів визначати це явище як новий стиль.

---

[1]Іван Франко, "З останніх десятиліть XIX в.," Літературно-науковий вістник, т. 15 (1901), стор. 121.

[2]Іван Франко, "Старе й нове в сучасній українській літературі," Літературно-науковий вістник, т. 25 (1904), стор. 81.

[3]Там же.

Інші критики того часу взагалі не розуміли, куди прямує Коцюбинський, з яких позицій розглядати його творчість та як характеризувати його стиль. Богдан Лепкий писав: "Не знаємо, чому в його гарних творах приглядатися, чи зовнішній майстерній одежі артистичній, чи зручно поглибленому змісті. Тон і барва, думка та настрій лучаться в працях Коцюбинського в правдиво майстерну цілість."[1]

У стані тотальної дезорієнтації, властивої тодішнім критикам, був також Дмитро Дорошенко. "Читаючи цей невеликий нарис, - писав він, - не знаєш, чому більше подивлятися: чи вмінню автора змалювати всі відтінки переживаних людиною почувань... чи тій ґрабності малюнку, з якою автор кладе для фону свого психологічного малюнку."[2]

Імпресіонізм появився в українській літературі як явище ще більше несподіване, ніж у літературі російській, у кліматі відсталости, на ґрунті, не пророслому ні реалізмом, ні натуралізмом, ані їхнім світоглядом. Молодша ґенерація українських письменників, одним з представників якої був Михайло Коцюбинський, складалася переважно з міської інтеліґенції або з вихідців села, які кінчали вищі учбові заклади в різних містах України чи закордоном. Вони рішуче не погоджувалися з догмами, що література не повинна виходити за межі селянської тематики, відштовхувалися від народницьких літературних традицій, доводили, що література мала також відповідати смакам та настроям української інтеліґенції. Вони пробували впливати на покоління старших письменників, переконуючи їх у необхідності пильнішої уваги до потреб зростаючого міста та освіченого читача.

Заперечування старого й прищеплювання нового в українській літературі не виявлялося у формі такої загостреної боротьби, як в інших літературах.

[1]Богдан Лепкий, "Українська література в 1905 році," Буковина, 81 (1906), стор. 1.

[2]Дмитро Дорошенко, "З українських журналів," Рада, 97 (1907), стор. 3.

Молоді письменники добре розуміли, що вони йдуть у нерівні змагання. З одного боку, вони усвідомлювали свою відсталість і від художніх форм, і від світоглядних принципів, відбитих у творах західніх письменників, а з другого – відчували своє безсилля вибитися з цупких рамок ідеологічних та мистецьких традицій, що їх так послідовно й до брутальности вперто накидала народницька критика.

З цього погляду своєрідним було листування між Михайлом Коцюбинським та Панасом Мирним у справі альманаху З потоку життя. Видання альманаху заініціювали Михайло Коцюбинський та Микола Чернявський як першу спробу об'єднати письменників, паростки новаторства яких починали проростати в українській літературі, звести їх у якусь творчу єдність на зразок европейських модерних рухів. Коцюбинський розіслав листи до письменників молодшого та старшого поколінь, у тому числі й до Панаса Мирного, з проханням до участи в альманасі. В листі визначалися принципи альманаху й пропонувалася концепційна плятформа для дальшого розвитку української літератури. Шануючи Мирного як одного з найкращих тогочасних українських письменників і надіючися на його підтримку, Коцюбинський писав:

> За сто літ існування новіша література наша... живилась переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія – ото майже все, над чим працювала наша фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника.[1]

Рідкісні винятки з цього правила, підкреслював автор, не задовольняли інтеліґентного читача:

> Вихований на кращих зразках сучасної европейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтеліґентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя всіх, а не одної якої верстви суспільности, бажав би зустрітись у творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних,

[1] Михайло Коцюбинський, Твори в шести томах, т. 5 (Київ: Академія наук Української РСР, 1961-1962), стор. 338.

історичних.[1]

В альманасі, повідомляв автор, мали бути друковані оригінальні твори "з життя сучасної інтелігенції".[2]

Такі нові літературні постуляти не могли не вразити старого автора, вихованого в традиційних поглядах на літературу. Здавалося, він нічого не розумів і дивом дивувався:

> Одібрав я ваш лист та й замислився... І от більше вже місяця думаю над вашими заходами видати збірник такий, як ви загадали, тобто: нових творів з життя сучасної інтелігенції... я от і замислився, - невже то ви геть зовсім зречетеся творів з життя селянського, того життя, що виробило нашу живу мову, що давно заснувалась і ще досі дає свої живі оригінальні зразки своїх типів, а не общечоловіків?[3]

Стосовно творів для інтелігенції, то, на думку Мирного, її раніше не було, вона тільки тепер починала формуватися, і, покищо, про неї і для неї нічого було писати: "Кожна література, якщо вона хоче бути не мертвою, а живою, зможе подавати тільки те, що дає само життя; тягти ж її на диби вищих матерій,"[4] це, на погляд Мирного, значило повторювати помилки Л. Яновської, авторки оповідання Городянка. Такі твори, писав автор, не дивлячися на їх "талановитість... живу і виразну мову, бринять у моїх вухах не своїми, рідними, оригінальними, а тільки облямовкою чужого життя".[5] Тому, продовжував він, "не треба насильно тягнути нашу живу літературу на диби високих матерій і робити її не оригінально-півучою, а тільки описательною".[6]

---

[1]Там же.

[2]Там же, стор. 339.

[3]П. Рудченко [Панас Мирний], 3 листа до М. Коцюбинського, 30 березня 1903 року. Цитовано за: А. Лебідь, "Листи Панаса Мирного до М. Коцюбинського," Науковий збірник за рік 1924, т. 19 (Київ: Державне видавництво України, 1925), стор. 191.

[4]Там же.

[5]Там же.

[6]Там же.

Лист Мирного добре ілюстрував ставлення старших письменників до молодшого покоління їхніх колег, що прагнули поширити літературні обрії. Крайньо негативне ставлення Мирного до цього питання викликало в Коцюбинського явне розчарування. Він зробив ще одну неуспішну спробу переконати письменника, намагаючися ще чіткіше з'ясувати свої позиції:

> На жаль, не можу погодитися з висловленими вами думками про завдання нашої літератури... мушу завважити, що ми не мали на меті взагалі зректися творів з життя селянського... обмежувати джерела творчости зовсім не наша програма, ми... хочемо розширити та поглибити їх... Задумавши видати такий збірник... ми тільки хотіли зробити спробу, хотіли звернути увагу наших літературних сил на інші верстви суспільности, на інтелігенцію, фабричних робітників, військо, світ артистичний.[1]

Далі лист Коцюбинського звучав як своєрідний маніфест, як певна літературна програма. Автор рішуче заперечував, що в українську літературу не слід уводити тем з життя української інтелігенції, бо її, мовляв, немає. Вона є, акцентував він, і література,

> ... мусить бути зеркалом для кожного моменту життя, вона не повинна обмежуватися селянським побутом, а давати справжній образ життя всіх верств суспільности. Бо коли б література чекала на якісь умови відповідно якимсь плянам або програмам, то вона нічого не дочекалася б... вона загинула б навіки і перестала б бути літературою.
>
> Тим-то ми й не жахаємося вийти поза тісні межі досьогочасного літературного напрямку і хочемо зробити спробу. Може, та спроба нам не вдасться, але заміри в нас щирі.[2]

Полеміка між Коцюбинським та Мирним була показовою для розбіжностей поглядів на літературу двох поколінь письменників. Вона характеризувала принципові розходження, відбивала естетичну революцію, новий спосіб трактування міста, що були властивими імпресіонізмові усіх літератур. Імпресіоністи перші повернулися обличчям до міста, зробивши його предметом своїх творчих зацікавлень, і в центрі своєї уваги поставили людину міста з її напружено-нервовим ритмом життя, витвореним урбаністичною цивілізацією.

---

[1]Михайло Коцюбинський, Твори в шести томах, т. 5, стор. 353.

[2]Там же, стор. 354.

Розуміючи необхідність творчої єдности письменників нових літературних прямувань, Коцюбинський листувався також з Миколою Вороним, який у той час приготовляв до друку альманах З-над хмар і з долин, що мав репрезентувати українських неоромантиків. Прохаючи Вороного надіслати свої праці до альманаху З потоку життя, Коцюбинський писав:

> А я таки не хочу погодитися з думкою, що ви нічого не дасте нам до збірника, а через те, ще раз дуже і дуже прохаю і вклоняюсь. Так і знайте, що чекатиму, хоч прохав би поспішитись, бо збірник вже складається... ну, а як же там З-над хмар?[1]

Праця над обома альманахами, як свідчить листування, відбувалася паралельно з тотожною, майже, метою: відійти від суто народницької тематики, сформулювати нові естетичні принципи, поширити сферу творчої роботи. Вороний так само, як і Коцюбинський, закликав відійти від спримітизованих народницьких уявлень, писати не тільки для села, а й для інтелігенції, вводити міські теми. Тому даремно Ніна Калениченко намагалася доводити, що Вороний і Коцюбинський виступали "з різних ідейних позицій".[2] Вихідні пункти були в них тотожними: виламатися з рамок традиційно-народницьких концепцій і наблизитися до подібних західньоевропейських літературних процесів.

Представники народницького напряму, всіх його відтінків, з великим застереженням і явним осудом трактували нові літературні факти. До них належав також Микола Сумцов, фольклорист, етнограф і літературознавець, який стверджував:

> В украинской печати все чаще стало обнаруживаться пренебрежительное или даже прямо презрительное отношение к тому явлению, которое называют "старым украинским этнографизмом", и попутно появляются укоры по адресу сознательных художников наших дней, которые не ушли от этнографического направления в украинском искусстве.[3]

---

[1]Михайло Коцюбинський, Твори в шести томах, т. 5, стор. 346.

[2]Н. Л. Калениченко, Великий сонцепоклонник (Київ: "Дніпро", 1967), стор. 87.

[3]Н. Ф. Сумцов, "Украинский этнографизм," Украинская жизнь, 4 (Москва, 1912), стор. 2.

Альманах З потоку життя вийшов друком у 1903 році й механічно об'єднував письменників різних літературних напрямів. Поруч творів Коцюбинського, Вороного, Лесі Українки, Миколи Чернявського, Агатангела Кримського та інших модерністів, стояли твори їхнього частого опонента, а інколи й однодумця Івана Франка, а також твори Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького, Бориса Грінченка. Згодом Чернявський так оцінював альманах:

> Щодо самого альманаху, котрим так турбувався Коцюбинський, то він, в моїх очах, одіграв тільки ролю ревізії нашого письменства на початку XX віку й підтвердив стародавню приказку, що нове вино в старі міхи не вливається. Дехто з відомих тоді письменників зовсім не відгукнувся на наші заклики, а дехто надіслав або якісь дрібниці, або такий застарілий матеріял, що ми не знали, що з ним робити. Тільки надзвичайна делікатність, тактовність і вивірена витривалість Коцюбинського спинила нас перед бажанням повернути деякі писання їх авторам, як невідповідні тим завданням, що ми поставили собі, намічаючи характер нашого видання. А І. С. Нечуй-Левицький ще намагався, щоб його довжелезний, написаний цілком старою манерою твір, був видрукований його власним правописом... Цебто альманах, що не задовольняв нас з ідейного боку, зіпсувати ще й з технічного.
>
> Я з цим не погодився і на власний риск, без відома Коцюбинського, видрукував Гастролі звичайним правописом. За це дісталося нашому альманахові від добродушного дідуся-причепи.[1]

Появу альманаху народницька критика зустріла все ж таки негативно, зумівши добачити в ньому навіть "високу естетику":

> Якось чудно й навіть дивно в наші часи читати книжку такого невідповідного змісту й настрою. Кругом кипить життя, поет має багато цікавого й нового, а... в збірникові... майже нема справжнього дійсного життя. Мимоволі в голову приходить питання, чи не склали часом цього збірника якісь жерці "чистої" вмілости, що виставляють своїм девізом – "умілість задля вмілости".[2]

З-поміж перших, хто поробив спроби визначити термін імпресіонізм та примінити його до творчости українських письменників, були критики Української хати. Проблема тільки в тому, що, збагнувши зовнішні ознаки цього

---

[1]Микола Чернявський, "Листи Михайла Коцюбинського до Миколи Чернявського," Червоний шлях, 10 (1926), стор. 230.

[2]В. М. [Володимир Дурдуківський], "З потоку життя," Нова громада, 5 (Київ, 1906), стор. 150.

стилю, хатяни, які будували свою літературну програму на філософії Ніцше з його ідеалом "надлюдини", приписували цей світогляд також основам імпресіонізму. Рецензуючи новелі Коцюбинського, Сріблянський усвідомлював, що імпресіонізм це не тільки манера писання, а й цілий світогляд, однак помилково твердив, що цей світогляд побудований на індивідуалізмі та був "боротьбою за визволення людини від усяких нівеляційних напрямів суспільного життя".[1] Аж у 1911 році було вже ясно з'ясовано, що Коцюбинський зробив в українській літературі революцію - знехтував народництво й перейшов до імпресіонізму. Сріблянський писав:

> ... твір Fata morgana... показує, що письменник у малюванні навіть об'єктивних малюнків перейшов до імпресіонізму, до суб'єктивного їх освітлення... Цей твір... побиває зуздром ідеали народництва... соціяльна етика села, вкупі з фізіологічним жахом нерозвитих істот творять таку огидну і страшну картину внутрішньої неволі... що сучасним народникам треба ще пошукати нового ймовірного ґрунту, на який можна було б опиратись як на закон природи... Твір непохитно веде думку до зруйнування колективістичного ідеалу... а натомість покладає надію на окрему сильну особу.[2]

Хатянська критика, як бачимо, трактувала філософію імпресіонізму з невластивих їй позицій, і тому приходила до хибних висновків, приписуючи імпресіонізмові войовничий динамізм, культивування сильної індивідуальности, повну заанґажованість у творенні нових суспільно-етичних цінностей. Динаміку зовнішнього світу імпресіоністи сприймали, навпаки, пасивно, відтворювали її у світлі настроєвих барв, що зовсім не побуджували до активности, а створювали діяметрально протилежний ефект.

Щождо художніх засобів, то Сріблянський влучно підкреслював, що в українському імпресіонізмі це був передусім перехід від "блідої народницької фразеології на царину культивування краси... в чисте благородне мистецтво".[3]

[1]М. Сріблянський, "З літературного життя на Україні за р. 1910," Українська хата (1911), стор. 116.

[2]М. Сріблянський, "На сучасні теми," Українська хата, 3 (1911), стор. 170.

[3]М. Сріблянський, "Боротьба за індивідуальність," Українська хата (1912), стор.

Микола Євшан, хоч і виходив з подібних до Сріблянського філософських заложень, мав уже ясніші уявлення про художні особливості імпресіонізму, свідченням чого може бути його наступний пасаж:

> Не артист паном над змістом, а зміст панує над ним - його роля зводиться до послушного, позбавленого волі камертону. Він хай тільки приложить своє вухо - і з усіх речей поплине до нього їх єство. І той настрій дійсно пливе. Він дає змогу відчути найтонші дрожання, ловити найменші відтінки. З делікатністю та тонкістю малюнка можна получити і його яскравість, і досадність та відтворити всю його атмосферу, що уноситься над ним. А найбільше промовляє тут до душі - то се інтимність тону, близькість людської мови, яку можемо неначе бачити в перекладі на конкретні образи.[1]

Виходячи з ніцшеанських постулятів, філософію пасивного споглядання критик розглядав як позитив, з одного боку, а з другого - слушно вважав, що таке світовідчування доводило до знищення індивідуальности:

> Тоді лишається сам апарат тільки, який приймає враження; лишається слово само, як таке, і воно мусить заступити всі недомагання творчого організму. Лишається сенсуалізм як ціль сама для себе. І тут близько до певного рода рафінованої духової розпусти, яка дорешти винищує здібності організаційні. З ніжністю підходить письменник до кожного слова, всисає в себе всю його свіжість, пестить і вигладжує його - і маємо враження, якби всі образи словесні були широкою струєю, на якій має колисатися безвільний човен артиста. Слово тоді всім - артист нічим.[2]

Дошукуючися динамічного індивідуалізму в українському імпресіонізмі, хатянські критики ґрунтували свої теорії тільки на тому, що українські імпресіоністи рвали зв'язки з народницьким догматизмом і переходили на шляхи нових літературно-естетичних принципів. Сильний індивідуалізм Коцюбинського, наприклад, Євшан добачав у тому, що цей автор "ішов собі своєю дорогою, добував собі слави... тільки тим, що культивував любов до прекрасного й виховував себе для мистецтва. Нема тут зовсім декламацій про убогий

---

[3](продов.) 178.

[1]Микола Євшан, Куда ми прийшли (Львів: З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1912), стор. 41.

[2]Там же, стор. 41-42.

нещасний народ, нема віршів "під Шевченка", нема плачу над Україною.[1] І цього було вже досить, щоб назвати творчість Коцюбинського "геройським вчинком... оазою, в якій можна покріпити себе свіжим чистим джерелом".[2]

Народницька критика навіть на порозі 1920-х років далі обминала термін імпресіонізм, характеризуючи письменників цього стилю. Єфремов хоч і розумів, що народницька традиція ставала Коцюбинському чужою на його переломовому етапі творчости, але намагався все ще доказувати, що "так само не відповідала суті художньої вдачі Коцюбинського й друга фаза його шукаННів, коли видко було деякий вплив на ньому французької манери... Мопассана".[3]

На початку 1920-х років, коли питання імпресіонізму в українській критиці стояло вже на всю широчінь, то Єфремов також проклямував:

> Коцюбинський другої доби цілком... пориває з реалістичною манерою... там було йому тісно... Тепер він імпресіоніст, що цікавиться найдужче тими враженнями, які справляють на вразливу душу письменника як події внутрішніх переживань, так і контури, краски й мелодії околишнього світа.[4]

Імпресіонізм у світовій критиці знайшов широке освітлення щодо образотворчого мистецтва. Далеко менше з'ясованим було це явище в літературі. Вийнятком була соціологічно-літературна критична думка. Не дивно, отже, що українська критика пореволюційного періоду, основуючи свої теорії переважно на соціології, ввела в сферу своїх досліджень проблеми імпресіонізму. Цей стиль набирав тепер усебічного тлумачення не тільки під кутом певних художніх засобів, а й розглядався в площинах виразно світоглядних. Фелікс Якубовський писав: "Імпресіонізм не є тільки певна

[1]Микола Євшан, "Над свіжою могилою...," Українська хата (1913), стор. 255.

[2]Там же, стор. 257.

[3]Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 2, Видання четверте (Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1922), стор. 245-246.

[4]Сергій Єфремов, "Гармонійний талант," Вступна стаття, М. Коцюбинський, На віру (Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1922), стор. ix.

літературна метода чи манера, це є цілий світогляд, ціла філософія."[1] Зв'язок імпресіонізму з натуралізмом Іван Майдан слушно добачав лише в його початковій спільності вихідної філософської бази - позитивізму, але в кінцевій фазі, відзначав він, "імпресіонізм був мистецтвом стилю і стояв з цього погляду ближче до ідеалізму, хоч і не робив з цього консеквентних висновків",[2] М. Качанюк розумів, що психологізм був лише однією з властивих рис імпресіонізму, а фраґментарність, незакінченість, розбитість образу пояснювалася внутрішніми конфліктами людини, викликаними духом часу.[3]

Філософські основи імпресіонізму критики 1920-х років пояснювали в плетеві теорій релятивізму, агностицизму та емпіризму з об'єднуючим гаслом: "дійсність є не що інше, як комплекс вражень". З такого погляду випливало й завдання письменника, як справедливо завважував Качанюк, "відтворювати рухи реального світу тільки такими, якими вони до нас доходили в барвах, тонах... як сприймав сам художник".[4]

Критики, в переважаючій більшості, вважали тепер, що Мах, якщо вже не філософ імпресіонізму, то зробив найбільший вплив на цей стиль.[5] А дехто таки доводив, що "коли перенесено досягнення малярства на поезію та мистецтво

---

[1]Ф. Якубовський, "Степан Васильченко," Життя й революція, 12 (1928), стор. 123.

[2]Іван Майдан [Дмитро Загул], "Поезія як мистецтво," Музагет, 1-3 (1919), стор. 87.

[3]М. Качанюк, "Філософсько-теоретична основа модерних мистецьких течій," Критика, 10 (1929), стор. 5.

[4]Там же, стор. 61.

[5]Фелікс Якубовський, "На зломі українського імпресіонізму," Життя й революція, 3 (1927), стор. 318; В. Коряк, "Між двома клясами," Вступна стаття, В. Стефаник, Твори (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 13; А. Музичка, Марко Черемшина (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 37-41; Юрій Савченко, "На камені," Критика, 4 (1928), стор. 83.

словесне, Мах став філософом імпресіонізму літературного".[1] Такі й подібні висновки були вихідними, не зважаючи на те, що теорія Маха не лежала повністю в світоглядних основах імпресіонізму, а мала тільки аналогічні з ним принципи.

Імпресіонізм як стиль виступав тепер у критиці в найрізноманітнішому освітленні. Іван Майдан писав:

> Цей рід мистецтва є мистецтвом внутрішнього життя і... дає нам образ враження, який приймає його темперамент, і показує нам, як реагує внутрішність одиниці на певне з'явище, хоч сам того з'явища не подає, і зі своїх спостережень не робить ніяких дальших, більш загальних висновків.[2]

Українські критики так же, як і европейські, часто змішували імпресіонізм з іншими літературними стилями. Характеристика С. Савченка може послужити для цього клясичним зразком:

> ... імпресіонізмові в літературі відповідає, з одного боку, натуралізм – то ж творчість Гауптмана та Мопассана кваліфікується як імпресіонізм, а з другого боку, цей термін застосовується до тих суб'єктивних продовжувачів натуралізму, що обрали собі за улюблену тему творчости змалювання душевного життя та внутрішніх спостережень, – до представників імпресіоністичного символізму, як звуть його одні, або неоромантики – в термінології інших: поезія Верлена й Маллярме, Гюго фон-Гофмансталя, в Стефана Ґеорґе, Метерлінка – це все зразки літературного імпресіонізму.[3]

У наслідок таких міркувань, критик приходив до свого логічного висновку, розділяючи імпресіонізм на дві категорії: "Доводилося б завжди мати на оці два імпресіонізми: один у вузькому розумінні, другий – у ширшому".[4] Перший, згідно з автором, це "мистецтво вражень", другий – "неоромантика" або "символізм".[5]

---

[1]А. Музичка, Марко Черемшина (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 38.

[2]Іван Майдан, "Поезія як мистецтво," стор. 87.

[3]С. Савченко, Вступна стаття, Експресіонізм та експресіоністи; література, малярство, музика сучасної Німеччини (Київ: Сяйво, 1929), стор. 12.

[4]Там же, стор. 13.

[5]Там же.

На погляд Олександра Білецького, імпресіонізм і декадентизм привели до "'символістичного реалізму' – 'імпресіонізму', як його почали тепер називати".[1] Характеризуючи властивості цього стилю, він наводив такий приклад:

> ... коли Толстой починав писати, такий аналіз був ще більшою новиною: читавши перші речі Толстого, тогочасний критик мав підставу вельми дивуватися і говорити іронічно, як і говорив Дружинін Толстому: "часом ви ладні сказати, що в того або цього стегно показувало, що він хоче мандрувати по Індії".[2]

Такі особливості імпресіонізму, як домінація кольорових і світляно-музичних елементів над об'єктом, дезінтеграція матеріяльного світу, затирання контурів з метою відбити швидкоплинний момент, своєрідно з'ясовував Агапій Шамрай:

> Мальовничий імпресіонізм швидко наближається до поновлення образности в засобах свого мистецтва. Він розумів слово "враження" в найтіснішому значенні й намагався передавати лише кольорові враження, не зважаючи на речі, що збудили їх. Він засвоював кольористі плями, не турбуючися за локальне зафарблення предметів, не зважаючи на їх обриси. Під поглядом принципіяльним він не хотів добачати чітких обрисів, бо як в локальному зафарбленні, так і в них він добачав лише результат довгих і повторних спостережень і об'єднуючого процесу думки, що однаково псують свіжість враження.[3]

Психологізм, що його деякі критики згодом робили центральною віссю імпресіонізму, в Шамрая йшов "поруч з великим індивідуалізмом, згущеною емоціональністю, в світлі якої світ фактів модернізувався... дуже радикально".[4]

Виходячи з поглядів Германа Бара про те, що в кожної людини інші нерви, інші почуття, а також своя особлива свідомість та своя істина, О. Розенберг робив таке визначення:

> Імпресіоніст уникає вражень і сприйнять, що мають зв'язок з попереднім досвідом, що не являють цінности самі собою... Для нього мають значення

[1]О. Білецький, "Літературні течії в Европі в першій чверті 20-го віку," стор. 282.

[2]Там же.

[3]А. Шамрай, "Творчість С. Васильченка," Червоний шлях, 11-12 (1926), стор. 180.

[4]Там же, стор. 63.

лише "чисті враження", безпосереднє чуттєве сприйняття... перероблення вражень, функції мислення, пізнання відходять на задній плян... Що випадковіше зображуване... то ліпша картина, то безпосередніше чуттєве сприйняття... припускаються "стани й настрої", зображати людей в обставинах, які впливають на нерви похмурістю або ясністю, світлом або тінню... Драма або повість стає що-далі більше зображуванням настроїв. Звідси мода на невеликі новели, одноактові маленькі п'єси... Драма стає лірикою, лірика... зближається з музикою.[1]

Як бачимо, українські критики 1920-х років мали добрі уявлення про основні принципи імпресіонізму, про те, що вони відбивали дух доби — швидкоплинні зміни, а з ними й рафіновано-мінливі настрої та враження, нестабільність, відірваність від життєвих процесів, втеча в себе або в невідоме майбутнє, скептицизм та песимізм.

Український імпресіонізм, хоч і основувався на спільній з іншими літературами базі, однак, як і всі інші літератури, мав притаманну собі специфіку — він майже не був пов'язаний з урбанізмом, за вийнятком деяких новель та оповідань Коцюбинського, починаючи від Цвіту яблуні. Урбанізм, як справедливо відзначав Юрій Шерех, відбився лише в творі Валеріяна Підмогильного Місто (1928). Місто, писав критик,

> ... урбаністичне не лише темою, не лише ствердженням міста й запереченням і знеціненням села. Воно урбаністичне і протинародницьке самим підходом, творчою методою автора... Саме намагання схопити й відтворити безупинний плин життя стає метою і методою. В цьому сенсі... Місто Підмогильного вийшло з школи Мопассана.[2]

Інші імпресіоністи 1920-х років за межі села, майже, не виходили. Трактування селянських сюжетів у стилі імпресіонізму видавалося дивним навіть деяким критикам. Аналізуючи творчість Івченка, Яків Савченко писав:

> Така поглиблена імпресіоністичність сприймання явищ не пасує до старої звичайної селянки Вівді. Письменник і тут витворив людину на свій зразок, позбавивши її реальних, конкретних властивостей і натомість надавши їй своєї філософічности й ліричности...
>
> Він згущує фарби, дає прим'якшений, розпливчасто-туманний рисунок. І

---

[1] О. Розенберг, "Про велику форму," Критика, 2 (1929), стор. 44.

[2] Юрій Шерех, Не для дітей (Мюнхен: "Пролог", 1964), стор. 88.

в цьому рисунку персонажі Івченка якісь чудні.[1]

Селянська тематика, здавалося, не йшла впарі з імпресіонізмом у розумінні імпресіонізму західньоевропейського. Проте український імпресіонізм вирізнявся саме такою рисою й тому цікаво відповісти на питання, з якого світогляду виходив український імпресіонізм і які були його конкретні передумови? Як з погляду переваги селянської тематики можна розуміти цей стиль в українськіл літературі?

Якщо зважити, що в европейській літературі імпресіонізм відіграв ролю остаточного розкладу реалізму й натуралізму, то в літературі українській імпресіонізм був початком розкладу ідеологічних та стилістичних концепцій народництва: "На цьому тлі - справедливо твердив Якубовський - починався розклад старої народницької філософії, отже і відповідних мистецьких концепцій."[2] Щождо інших аспектів, відзначав цей же критик, то "основні українські прозаїки в цей час певно ставали на шлях імпресіонізму, засвоюючи для цього... не тільки певну літературну техніку, але глибоко проймаючись... філософією релятивізму".[3]

Михайло Доленґо вважав, що український імпресіонізм був "трохи що не расовою рисою",[4] а від европейського відрізнявся тільки питомою собі рухливістю. "Наш імпресіонізм - писав він - є мистецтвом натяків - суб'єктивних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати і підкреслювати якісь певні лінії в натурі."[5]

---

[1]Яків Савченко, Поети й белетристи (Харків: Державне видавництво України, 1927), стор. 183.

[2]Ф. Якубовський, "Степан Васильченко," Життя й революція, 12 (1928), стор. 117.

[3]Там же.

[4]М. Доленґо, "Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі," Червоний шлях, 1-2 (1924), стор. 169.

[5]Там же.

Володимир Коряк, заперечуючи ширше світоглядне підґрунтя українського імпресіонізму, бачив у ньому лише психологізм:

> Імпресіонізм... то є, безперечно, занепадний стиль, створений уже гнилим поколінням буржуазних письменників Европи. Але український імпресіонізм був тим одмінний від европейського, що використав тільки переважно початкові форми його: спосіб описувати події не від автора, а перепускаючи їх крізь душу дієвих осіб, крізь їхні враження... од життя. Події описуються так, що в описі, в манері розповіді передається психологію самих дієвих осіб. Це є власне психологізм, а не справжній імпресіонізм.[1]

Проте навіть цей критик розумів, що імпресіонізм в українській літературі був, насамперед, реакцією на селянські сюжети в дусі народницьких принципів. Коментуючи такі твори Коцюбинського, як Лялечка, На камені, Поєдинок, а особливо Цвіт яблуні, Коряк приходив до висновків, що це вже література не для села: "Тут виразно чути дух богеми... залюбленість у красі, відданість мистецтву до такої міри, що ціле життя, навіть смерть укоханої дитини для артиста-мистця є тільки творчим матеріялом."[2] Інші новелі та оповідання Коцюбинського, писав критик, з другого періоду його творчости, "наближаються до чистого мистецтва, виявляючи нахил... втекти од сумної дійсности в казкову країну мрій".[3] Критик завважував у Коцюбинського також притаманні імпресіонізмові художні принципи - несподіваність, колоритність, ритмічність та музичність мови.[4]

Порівнюючи творчість автора Цвіту яблуні з творчістю старих письменників, Шамрай відзначав, що Коцюбинський "своєю вишуканістю далеко відходив від народних традицій... Тут уперше художній словник препарувався на

---

[1] В. Коряк, Українська література, Конспект (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 123.

[2] В. Коряк, Нарис історії української літератури (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 493.

[3] Там же.

[4] Там же, стор. 495.

кшталт европейської модерної фразеології".[1]

Була ще й інша, можливо, найголовніша причина, чому в визначеннях українського імпресіонізму особливо підкреслювалися психологічні елементи. Підставу для цього, як виказують джерела, дав Іван Франко. Почалося з того, що, характеризуючи новелі Коцюбинського, критик провів виразну межу між ним та його попередниками саме в площині психологічній. Старші письменники, згідно з критиком, були тільки обсерваторами, моралістами й суддями. Психологічні моменти не входили в сферу їхніх зацікавлень. Для молодих авторів, писав Франко, "головна річ людська душа, її стан, її рухи".[2] Будучи вихованими на найновіших зразках европейської літератури, відзначав він, "головну вагу творчости [вони] поклали на психологію, головною метою штуки зробили розбудження в душі певного настрою способами, які подають новочасні студії психології".[3]

Загони пізніших дослідників, шукаючи підвалин визначення імпресіонізму в ранній українській критиці, знаходили їх у цих, власне, Франкових словах. На ці слова покликалися згодом і з них виходили більшість українських критиків,[4] хоч і застерігалися, що Франко не адресував їх свідомо до імпресіонізму. Не дивно, отже, що взявши в основу своїх аналізів характеристику Франка, пізніші дослідники розглядали творчість Коцюбинського передусім у психологічній

[1]А. Шамрай, Українська література; Стислий огляд (Харків: РУХ, 1928), стор. 125.

[2]Іван Франко, "Старе й нове в сучасній українській літературі," стор. 81.

[3]Іван Франко, "З останніх десятиліть XIX в.," стор. 128-129.

[4]П. Филипович, "Цвіт яблуні М. Коцюбинського," Життя й революція, 4 (1927), стор. 90; П. Филипович, Література (Нью-Йорк: Товариство приятелів творчости Зерова, 1971), стор. 439; А. Шамрай, "Творчість Коцюбинського в літературному оточенні," Критика, 4 (1928), стор. 62; Ф. Якубовський, "Степан Васильченко," стор. 118; А. Музичка, Марко Черемшина, стор. 58; В. Коряк, "Між двома клясами," Вступна стаття до: В. Стефаник, Твори, стор. 8; О. Дорошкевич, "До історії українського модернізму на Україні," Життя й революція, 10 (1925), стор. 70; Микола Зеров, До джерел, стор. 202.

площині, відсуваючи на другий плян істотніші ознаки імпресіонізму. Так в оцінці Шамрая, твори Коцюбинського "стисло імпресіоністичні" тим, що вони "глибоко психологічні, здатні змальовувати найглибші людські почуття".[1] Автор, на думку критика, спинявся не так над околишніми подіями, як над аналізом глибоких психологічних криз:

> ... даючи образ найглибших психологічних зворушень, письменник не ставить своїм завданням дати щось ціле, закінчене – це раптові настрої, окремі враження, що суперечать між собою, але остільки яскраво відтворені, з такою глибиною аналізу, як це могло бути в талановитого... Кнут Гамсуна.[2]

Подібне твердження робив Олександер Дорошкевич: "психологізм – то невід'ємна й органічна риса літературної манери Коцюбинського."[3] Павло Филипович виходив також з погляду, що такі твори цього письменника, як Лялечка, Цвіт яблуні, Дебют були "суто психологічними", бо автор у них "заглиблювався в аналіз внутрішнього життя людини... що мало пов'язана або й зовсім відокремлюється... від загалу".[4]

Наголошуючи психологічні елементи, критики обговорюваного періоду завважували також, що українські імпресіоністи базувалися на світогляді европейського імпресіонізму. Заперечування народницьких ідеалів логічно вело до захоплення індивідуалізмом, до певної втечі від життя, до внутрішнього споглядання, до туги за чистою красою, за чистим мистецтвом.

Від 1930-х до 1960-х років, наслідком політичного тиску, а з ним і повної перемоги крайньо утилітарного неонародництва, імпресіонізм знову почав ототожнюватися з "крамолою", і всякі дальші досліди над цим питанням були

[1] А. Шамрай, Українська література; стислий огляд, стор. 124.

[2] Там же.

[3] О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Харків: Книгоспілка, 1930), стор. 208. (Підкреслення автора).

[4] П. Филипович, "Цвіт яблуні М. Коцюбинського," Життя й революція, 4 (1927), стор. 92.

припинені. Однак у час політичної відлиги несподівано появилася група молодих літературознавців, які в 1960-х роках поробили спроби реабілітувати імпресіонізм і покласти його в основу соціялістичного реалізму, а Коцюбинського визнати "зачинателем" його.[1] Імпресіонізм став "реалізмом нової якості, який виявлявся в наближенні до розуміння соціалістичного ідеалу".[2] Заперечування імпресіоністичного стилю в українській літературі почали вважати "анахронізмом".[3] Ніна Калениченко виступила з сміливою критикою на статтю в Українській радянській енциклопедії, де імпресіонізм, згідно з офіційною лінією, визначався як криза буржуазної моралі. Полемізуючи з цією статтею, авторка доводила, що "імпресіонізм був виявом загальних тенденцій у розвитку літератури на початку 20-го століття, виявом шукання нових форм і засобів зображення дійсності".[4] Калениченко з усією рішучістю поставила питання про "необхідність відновити справедливе ставлення до імпресіонізму",[5] засуджуючи, одноразово, "культ особи", коли це "дражливе питання обходили мовчанням".[6]

Автор Цвіту яблуні почав уважатися тепер першим українським письменником, який виламався з скам'янілих етнографічно-народницьких форм і всі його новелі та оповідання, писані після творчого перелому, підкреслювала Калениченко, основувалися на імпресіоністичному світогляді з нахилом до пейзажного світовідчування: нюансування барв, гри світла й тіні, "накладання" барв, встановлення залежности між характером освітлення й забарвленням

---

[1]М. О. Костенко, Художня майстерність М. Коцюбинського (Київ: "Радянська школа", 1969), стор. 204.

[2]В. М. Лесин, О. С. Пулинець, "Соціалістичний реалізм," Словник літературознавчих термінів (Київ: "Радянська школа", 1971), стор. 394.

[3]М. О. Костенко, Художня майстерність М. Коцюбинського, стор. 240.

[4]Н. Л. Калениченко, Українська проза початку XX ст. (Київ: "Наукова думка", 1964), стор. 412.

[5]Там же, стор. 406.

[6]Там же, стор. 415.

деталей природи.[1]

Проте й тепер переважали все ще апологети традиціоналізму, які намагалися затерти сліди критичної думки 1920-х років, доказуючи, що тогочасні дослідники, як запевняв П. Колесник, "просто вигадали імпресіонізм Коцюбинського",[2] та що цей письменник не міг бути під впливом західньоевропейських модерних тенденцій.[3]

Крім книги Калениченко, появилося тоді ще декілька праць про Коцюбинського, в яких робилися обережні спроби своєрідного синтезу критики двадцятих і пізніших років. М. Костенко, полемізуючи з Колесником, доводив, що Коцюбинський використовував імпресіоністичну техніку й заперечування Колесника "звучать анахронізмом".[4] Однак імпресіоністична манера, писав Костенко, йшла "в напрямку пролетарської ідеології",[5] "з позицій революційної демократії".[6]

Імпресіонізм Коцюбинського, ніби, визнано, але тепер уже, за Костенком, як "якісно вищий ступінь у розвитку критичного реалізму... позначеного печаттю нового методу - соціалістичного реалізму".[7] Костенко твердив, що "філософії імпресіонізму Коцюбинський не поділяв",[8] але тут же додавав, що в його творах "не можна не помітити... спільности з імпресіонізмом: тут і синкретизм різних відчуттів, і відтінковість ознаки, і різноманітність художніх точок зору, і певна

[1]Там же, стор. 378.

[2]П. Й. Колесник, Коцюбинський - художник слова (Київ: "Наукова думка", 1964), стор. 143.

[3]Там же.

[4]М. О. Костенко, Художня майстерність М. Коцюбинського, стор. 240.

[5]Там же, стор. 10.

[6]Там же, стор. 40.

[7]Там же, стор. 187.

[8]Там же, стор. 242.

етюдність, і ескізність малюнка, посередкованого через настрій."[1]

В українській радянській критиці тлумачення творчости Коцюбинського в імпресіоністичному дусі започаткувала, здається, праця Михайлини Коцюбинської, в якій авторка торкнулася цього питання побіжно, присвятивши йому всього дві сторінки.[2] Вона розглядала творчість письменника з погляду загальноевропейського імпресіонізму, що хоч по-різному здійснювався в різних письменників у різних країнах, проте в своїй основі мав багато спільних рис. Коцюбинська завважувала: "Як чулий, з широким естетичним кругозором художник, Коцюбинський не міг, звичайно, залишатися не вразливим до тієї атмосфери художніх шукань."[3] Дослідниця підкреслювала, що свою естетичну базу письменник будував на теорії Арно Гольца, представника німецького імпресіонізму, який проповідував:

> Не прислухайся до того, що є за речами... Не копирсайся в собі! Не шукай себе. Тебе... нема! Ти - синій легкий дим, який щезає, піднімаючись кільцями з твоєї сигари. Ти - крапля, яка тільки-що впала на підвіконня. Ти - тиха таємна пісня, яку крізь тишу співає твоя лямпа.[4]

Різницю між німецьким та українським імпресіонізмом Коцюбинська добачала в тому, що в першому - суб'єктивне поглинало об'єктивне, а в другому - стосовно Коцюбинського, то він "підпорядковував окремі враженневі цінності, тонкі відтінки сприйняття, глибинні художні 'осіяння' широкій і зв'язній картині".[5]

Якщо врахувати офіційну лінію українського радянського літературознавства, насильно ввібганого в рамки марксо-ленінських принципів,

---

[1]Там же.

[2]Михайлина Коцюбинська, Література як мистецтво слова (Київ: "Наукова думка", 1965), стор. 312-314.

[3]Там же, стор. 312.

[4]Там же, стор. 313.

[5]Там же, стор. 314.

то праці Михайлини Коцюбинської та Михайла Костенка помітно виламувалися з цих рамок. І якщо імпресіонізм Коцюбинського надалі є предметом гострих дискусій, якщо він ще й досі служить зброєю для ідеологічної боротьби з "буржуазними" тенденціями в літературі, то пояснюється це партійними штампами, яких не можна обійти при жодних обставинах.

Українська критика на Заході, маючи вільну руку й доступ до джерел, зробила далеко менше, ніж могла зробити для аналізу цього стилю в українській літературі. Єдина більша праця Олександри Черненко обмежена до Франкових традицій, і розглядає імпресіонізм з погляду психології, точніше на основах спостережень та практики психоаналіста Карла-Ґустава Юнґа. Наслідком того, Коцюбинський виступив у праці Черненко як психолог, "знавець найінтимніших нюансів людської душі", майстер "розкриття душевних станів", "внутрішнього світу людини".[1] У його героїв "моментальні враження відбуваються не назовні, отримані змислами, а в глибині психіки, де свідомість приймає їх від підсвідомости".[2]

Психологізм, як засвідчили досвіди, був лише одним з елементів імпресіонізму. Тому, здається, сама назва книжки Олександри Черненко не зовсім доречна, бо не виправдує теми, не в'яжеться з проблемою, поставленою в центрі твору, не організовує його в одне ціле. Назва "психологізм у творах Коцюбинського", мабуть, більше відповідала б цій праці.

Крім того, в підсумках авторка стверджувала, що імпресіонізм Коцюбинського заключався "в єдиному творчому прямуванні" - зобразити людину в "суворій правді життя".[3] Але ж імпресіоністи не вірили в "сувору", усталену реалістами та натуралістами правду, - вони, за правильним

[1]Олександра Черненко, Михайло Коцюбинський - імпресіоніст (Мюнхен: "Сучасність", 1977), стор. 43.

[2]Там же, стор. 50.

[3]Там же, стор. 123.

визначенням Олега Зуєвського,

> ... не відмовляючися від спільного з натуралістами позитивізму, ще сильніше підкреслювали ілюзорність тих дедуктивним методом здобутих концепцій, якими послуговується людина, а в тому числі й письменник, у своєму сприйманні навколишнього світу. Дедуктивність нашого методу думання спричинила, на погляд імпресіоністів, те, що все наше знання про реальність перетворилося на посіль непереборну перешкоду його об'єктивно розуміти. А через те й наша наука часто показує нам тільки фатаморґану справжньої дійсности.[1]

Ориґінально визначав імпресіонізм Володимир Державин:

> Оце високе й складне мистецтво артистичного оперування самими лише інтонаціями слів та нюансами образів зветься в літературі – за слушною аналогією до образотворчого мистецтва – імпресіонізм. В імпресіонізмі поетичний образ не є ні іманентним даному творові, ні трансцендентним йому; бо він сам із себе такий семантично субтильний, такою мірою збудований на самих відтінках емоцій і присмаках прийнять, що не можна об'єктивно визначити, чи значення його є іманентно притаманним поетиці твору, а чи потребує, для свого адекватного розкриття, звертання до позаестетичних чинників світогляду авторового.[2]

Критик досконало схарактеризував естетичну суть імпресіонізму і його визначення було б ідеальним, якщо б він був розвинув оті, як він казав, "позаестетичні чинники світогляду", без яких уявлення про імпресіонізм не можуть бути повними.

Повертаючися до Коцюбинського та виводів більшости радянських літературознавців про те, що його творчість, нібито, не розвивалася під впливом европейських письменників та що його імпресіонізм – звичайнісінька леґенда, не можна не відзначити ще раз їхнього поверхового трактування цієї теми.

Оскільки клімат, у якому формувався художній світогляд Коцюбинського, не давав сприятливих умов для його унікального розвитку, то питання, звідки в цього автора взявся імпресіонізм? цікавило багатьох дослідників, а особливо дослідників 1920-х років. Ґрунтуючися на джерельних матеріялах, Андрій Лебідь та Сергій Козуб переконливо доводили, що Коцюбинський був добре

[1]Олег Зуєвський, "Натуралізм у літературознавчих поглядах Івана Франка," Studia Ucrainica, 1 (1978), стор. 96.

[2]Володимир Державин, "Лірика Євгена Плужника," Літаври, 3 (1947), стор. 51.

ознайомлений з творчістю Мопассана, Чехова, Леоніда Андреєва, а також з скандинавськими та німецькими імпресіоністами в російських перекладах.[1] Не підлягало сумнівам, відзначав Андрій Музичка, що письменник також цікавився теорією німецького імпресіоніста Арно Гольца, побудованою на гіпотезі природознавців-сенсуалістів та емпіриків про те, що природні закони можна констатувати лише шляхом окремих явищ, та що мистецтво було підпорядковане саме цим законам.[2]

Праця Гольца була доступна лише німецькою мовою. Коцюбинський цієї мови не знав: "Найгірше мені було в німецьких землях - писав він - бо я не знаю німецької мови."[3] Однак, як твердив Козуб, письменник ознайомився з цією теорією через велику журнальну статтю Л. Гуревича, в якій автор детально переповідав засади цієї теорії. Наскільки Коцюбинського цікавили нові творчі принципи, свідчить факт, що він не тільки читав статтю Гуревича, а й власною рукою робив виписки з неї, знайдені пізніше в його архіві. Козуб виразно з'ясосував це, виписуючи відповідну цитату з архіву письменника.[4]

Про свої симпатії до західньоевропейської літератури Коцюбинський недвозначно говорив у своєму листуванні з дружиною та друзями. Переборовши впливи Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, він так оцінював свою ранню творчість:

> Я просто в одчай приходжу. Річ у тому, що згодившись помістити... <u>На віру</u>, я не уявляв собі, наскільки ся річ слаба, бо за 20 літ не перечитував її. Тепер, коли довелося її читати, я не пізнаю себе. Скільки тут

[1]А. Шамрай, "Творчість Коцюбинського в літературному оточенні," стор. 61; А. Лебідь, "Дорогою шукання," стор. 84; С. Козуб, "Мопассан і Коцюбинський," стор. 114-128; В. Коряк, <u>Нарис історії української літератури</u>, стор. 200.

[2]Андрій Музичка, "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського," У кн.: <u>Коцюбинський: Збірник статтів</u>, т. I (Харків-Київ: "Література й мистецтво", 1931), стор. 92-95.

[3]М. Коцюбинський, "До Миколи Чернявського," 23 липня 1905, <u>Твори в шести томах</u>, т. 5, стор. 418.

[4]С. Козуб, "Мопассан і Коцюбинський," <u>Червоний шлях</u>, 3 (1927), стор. 114-115.

солодкого, ідеалізації селян, яка примітивна техніка і яке все без краю скучне! Я просто червонію, перечитуючи повість.[1]

Наскільки письменникові чужим був його ранній побутовий реалізм, і наскільки він розумів відсталість українського читача, вихованого на такій літературі, свідчив його лист до Ольги Кобилянської, де він з жалем стверджував факт, що "наші широкі круги читачів... ще знаходяться під впливом реалізму і сливе ворожe відносяться до модерних напрямів літературних".[2] Читача, писав він, "треба виховувати", але літературна атмосфера така, "що доводиться робити це обережно".[3]

Питання, коли, як, внаслідок чого й під чиїм впливом творчість Коцюбинського пройнялася імпресіонізмом, вияснював сам письменник. У листі до дружини, наприклад, він писав: "Вчора стрічав новий рік з Мопассаном. Читав На воді. Яка це гарна, чаруюча річ, скільки в ній поезії, гнучкої думки, блискучих місць і фарб!"[4]

Показовим є лист, де автор висловлював свої погляди на творчість письменника народницького напряму:

> Він просто комік... Уявляє себе великим художником... і навіть не хоче читати ні Золя, ні Мопассана, ні Бурже, щоб часом вони своїми творами не зробили впливу на його "вільну музу". Він хоче бути оригінальним... Всі знайомі "преклоняються перед ним", називаючи його генієм.[5]

Отже Коцюбинський не тільки не втікав від літературних впливів, а й уважав, що вони необхідні для творчого розвитку. Тому помилявся Єфремов, коли казав, що творчість цього письменника це тільки "його власне, непозичене добро".[6]

---

[1]М. Коцюбинський, "До Михайла Могилянського," 8 лютого 1911, Твори в шести томах, т. 6, стор. 250.

[2]Там же, "До Ольги Кобилянської," 25 жовтня 1902, т. 5, стор. 328.

[3]Та, же.

[4]Там же, "До Віри Коцюбинської," 13 січня 1898, т. 5, стор. 192.

[5]Там же, "До Віри Коцюбинської," 16 січня 1898, т. 5, стор. 198.

[6]С. Єфремов, Історія українського письменства, т. 2, стор. 245.

Цікаво, що в усьому листуванні Коцюбинського, починаючи з 1898 року, немає ні однієї згадки про те, що він захоплювався творами українських чи російських народників. Навпаки, в усіх листах, де висловлюються позитивні враження – це від прочитаних европейських письменників: "Прочитав я Западню Золя з великою приємністю. Тепер почав Ібсена."[1]

В автобіографічному листі, відповідаючи на питання, хто впливав на вироблення його естетики та манери писання, Коцюбинський писав: "На вироблення мого літературного смаку мали вплив найбільше письменники европейські – Золя, Стріндберґ, Кнут Гамсун, Від, А. Шніцлер, Верга і др."[2] В іншому листі автор знову з'ясовував своє ставлення до західньоевропейської та слов'янських літератур: "Свій літературний смак я виробив під впливом европейської літератури. Слов'янські літератури мені менше подобаються. В останні часи я дуже захоплююся північними письменниками – Ібсен, Анре Гарборґ, Кнут Гамсун, Іонас Лі, Від та інші."[3] У листі до Михайла Грушевського, де міститься також цікавий біографічний матеріял, письменник знову підкреслював: "Смак мій я виробляв переважно на европейській літературі, яку знаю доволі добре."[4]

З-поміж українських письменників, якщо судити на основі листування, Коцюбинський любив Василя Стефаника. Будучи під враженням прочитаної Синьої книжечки, він писав авторові: "Та невеличка книжечка так мене захопила, що я довго носився з нею і не міг заспокоїтися."[5] Згодом,

[1]М. Коцюбинський, "До Віри Коцюбинської," 12 лютого 1898, Твори..., т. 5, стор. 228.

[2]Там же, "Автобіографічний лист до Видавництва Вік," 1 грудня 1902, т. 5, стор. 333.

[3]Там же, "До Михайла Мочульського," 30 листопада 1905, т. 5, стор. 434.

[4]Там же, "До Михайла Грушевського," 18 грудня 1908, т. 6, стор. 434.

[5]Там же, "До Василя Стефаника," 2 липня 1901, т. 5, стор. 310.

висловлюючи бажання прочитати всі Стефаникові новелі, Коцюбинський писав: "Я дуже й дуже хотів би їх перечитати, щоб знов зазнати такі хвилі насолоди, як тоді, коли упивався Синьою книжечкою."[1] Коли наступила перерва в Стефаниковій творчості, Коцюбинський хвилювався й сердився: "На чорта нам здалася його політика - нам потрібніші його оповідання."[2]

Поважав Коцюбинський і Кобилянську за свіжість її таланту, "за спосіб писання цілком европейський".[3] Любив Миколу Вороного, Леся Мартовича, і взагалі прихильно ставився до українських неоромантиків.

Дещо світла проливає листування на імпресіоністичне трактування сюжету творча лябораторія письменника: "Ще поки обдумую сюжет, поки в уяві моїй малюються люди й природа - я почуваюся щасливим: таке все яскраве свіже, повне і сильне, що я тремчу від зворушення".[4] Роздумуючи над оповіданням На острові, письменник нотував: "Думаю зробити спробу написати щось про Капрі - се мають бути... враження, картинки, сонце, море, природа і трошки людини, яка все любить."[5]

Отже відмежовувати Коцюбинського від західньоевропейської літератури, розглядати його творчість лише на тлі українського й російського народництва - це свідомо фальсифікувати його світогляд, а разом з тим виходити з хибних позицій у тлумаченні його творчости. Свідчення самого письменника переконливо вказують на те, що він не тільки втікав від народницьких уявлень, а й явно соромився їх; що його очі були звернені на західні літературні моделі, і тільки на них він хотів взоруватися, і тільки їхні впливи були вирішальними. До

[1]Там же, "До Василя Стефаника," 28 жовтня 1901, т. 5, стор. 313.

[2]Там же, "До Володимира Гнатюка," 17 листопада 1909, т. 6, стор. 148.

[3]Там же, "До Ольги Кобилянської," 2 липня 1903, т. 5, стор. 350.

[4]Там же, "До Михайла Мочульського," 30 листопада 1905, т. 5, стор. 434.

[5]Там же, "До Михайла Могилянського," 14 січня 1912, т. 6, стор. 329.

Володимира Гнатюка він писав: "Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора (а в мене є любимі - от-як Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гарборґ, Від, Стріндберґ, Метерлінк) - мені не хочеться писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти."[1]

Письменник називав багато імен, тому важко з певністю сказати, чиї впливи позначилися на його творчості найбільше. Проте більшість з названих авторів були пов'язані з імпресіонізмом, зокрема Артур Шніцлер, найвидатніший австрійський імпресіоніст, ім'я якого Коцюбинський згадує найчастіше.

Ранній український імпресіонізм міг розвиватися лише завдяки великому талантові Коцюбинського та його неменшим дипломатичним здібностям вміти не антагонізувати народницьких критиків, не залишати зовсім поза увагою тематики села. Інші представники раннього імпресіонізму - Марко Черемшина, а подекуди й Лесь Мартович,[2] - засвоюючи нові погляди на літературу й нові художні засоби, надолужували, одноразово, літературні надбання попереднього напряму. Лише Михайло Коцюбинський зумів відійти цілковито від народницьких уявлень про літературу та стати зразком для наступного покоління письменників, що вилонилося в 1920-х роках.

Б. НА НОВОМУ ЕТАПІ

У попередньому розділі був згаданий 1917 рік як ще одна з можливих дат народження нових літературно-мистецьких форм, перехід від побутописання до літератури факту. Таке припущення в'яжеться з бурхливими революційними подіями згаданого року, короткотривалим періодом української державности, що привела до об'єднання Східньої й Західньої України, а в 1920 році прийшла до свого трагічного кінця. У літературі, однак, навіть цей короткий проміжок часу

---

[1]Там же, "До Володимира Гнатюка," 6 лютого 1904, т. 5, стор. 372.

[2]Микола Зеров, Нове українське письменство (Київ: Слово, 1924), стор. 20.

заманіфестував себе новими критичними поглядами Миколи Зерова, Юрія Іванова-Меженка, Івана Майдана, Якова Савченка, Олександра Дорошкевича та Леся Курбаса, полемічні статті якого відіграли згодом рішальну ролю в формуванні нового українського театру.

У цей час критики виступали з усією рішучістю проти літературного етнографізму, розвивали концепції літератури як мистецтва, пропаґували вільний паралельний розвиток усіх літературних стилів, відмежованих від політичних доктрин. Саме в цей час досягали поетичного розквіту таланти Павла Тичини та Максима Рильського, які стали згодом неперевершеними метрами української радянської поезії. Розгорталися на повну широчінь таланти Олександра Олеся, Грицька Чупринки, Миколи Філянського, Степана Васильченка, Павла Савченка, Дмитра Загула, Михайла Семенка, Клима Поліщука, Галини Журби, а також Миколи Зерова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, що разом з Максимом Рильським та Юрієм Кленом, який приєднався до них пізніше, творили в 1920-х роках групу неоклясиків. Саме на зразках цих поетів, що досягали апогею свого розвитку за часів української державности, формувалася пореволюційна естетична думка, ліквідована остаточно в 1930-х роках.

Найвидатнішим і найцікавішим прозаїком-імпресіоністом був на новому етапі автор Міста Валеріян Підмогильний. Як згадувалося раніше, цей письменник зайняв в українському імпресіонізмі особливе місце вже тим, що він, за словами Юрія Шереха, "ствердив" місто й "знецінив" село, що він остаточно порвав народницькі пута, відмовившися від села та урочисто привітавши пульсування міста. Творчість Підмогильного від самого початку зустрілася з крайньо протилежними оцінками. Критики-естети оцінювали її наскрізь позитивно. Критики, які в центрі своїх літературних постулятів ставили соціяльно-політичні інтереси, засуджували її за "ідеологічні збочення". Проте імпресіонізму в творчості цього автора ніхто не заперечував.

Освальд Бургардт, рецензуючи збірку Підмогильного Військовий літун (1924), відзначав: "Дар правдивого спостереження життя, уміння заражати читача настроями, тримати його увагу напруженою на протязі всього оповідання становлять неод'ємну властивість творчости Валеріяна Підмогильного."[1]

У дальших творах цього письменника імпресіоністична техніка ставала все виразнішою, все більше закінченою. Андрій Ніковський відзначав, що Підмогильного стремління бачити світ об'єктивно крізь призму власних спостережень, високо-художня обережність у втіленні суб'єктивного в об'єктивне, нахил до скромного й доброзичливого філософування стосовно людини, виносили його на рівень французького імпресіонізму категорії Мопассана, якого він любив, читав та перекладав.[2]

Крім Мопассана, Підмогильний перекладав Вольтера, Анатоля Франса, Бальзака та сучасних йому французьких письменників. Перекладацька робота давала йому всі підстави доброї літературної школи. Його високої письменницької культури не заперечувала навіть найбільше негативно наставлена до нього офіційна критика. Михайло Доленґо, попри свій холодний цинізм, не міг не признати, що Підмогильний був "одним із тих дуже нечисленних представників нашої сучасної літератури, про кого можна щось балакати зокрема",[3] та що його блискуча техніка виявляла знайомство з кращими зразками французької прози: "Може в Анатоля Франса запозичив він свого скептицизму в тоні твору й свого нахилу до шляхетного, на французький смак спрощення фрази. Містичний сексуалізм Пшибишевського відчувається іноді

[1]Освальд Бургардт, "Валеріян Підмогильний, Військовий літун"; Червоний шлях, 8-9 (1924), стор. 349.

[2]Андрій Ніковський, "Про Місто В. Підмогильного," Життя й революція, 10 (1928), стор. 114.

[3]М. Доленґо, "Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі," Червоний шлях, 1-2 (1924), стор. 171.

в раціоналістичній інтерпретації українського автора: чоловік як раб статі."[1]

Критики часто називали Підмогильного представником інтеліґенції для інтеліґенції, вважали, що він був просякнутим інтелектуалістом. Художня проза була для нього засобом розв'язування різних суспільних та філософських проблем. Такими питаннями мучилися також герої-інтеліґенти Чехова, перебуваючи в постійних сумнівах, здогадах, хитаннях, чеканнях невідомого. Підмогильний давав такі ж зразки емоційного забарвлення, властивого чехівській інтеліґенції. Однак тому, що в пореволюційні роки інтеліґенція як кляса щоразу викликала підозру з боку режиму, то Доленґо так пояснював цей феномен: Інтеліґенти Підмогильного виведені в тоні "типовому не для буржуазної і не для пролетарської літератури", а як "міжклясова група", і якщо кожна кляса висуває свою інтеліґенцію, "так і сама 'інтеліґенція', в звичайному розумінні слова, може висунути для задоволення власних своїх інтелектуальних інтересів теж свою інтеліґенцію".[2] Далі Доленґо робив логічний висновок: "От представником такої інтеліґенції для інтеліґенції, на наш погляд, і є Підмогильний."[3]

Героями Підмогильного творів були міські та сільські інтеліґенти - різні верстви їх у часи революції. Вони переважно пасивні, відірвані від сучасних їм процесів неспокійного життя, з нахилом до песимістичного філософування. Тому зрозуміло, що критики порівнювали автора з тими російськими письменниками, що також свого часу були інтеліґентами для інтеліґенції - з Антоном Чеховим та Леонідом Андреєвим. Фелікс Якубовський, хоч і з сарказмом, проте тонко завважував, що психіка Підмогильного героїв випливає з попередніх поколінь літературних традицій, що це "виплив тої літературно-соціяльної формації, що

[1]Там же, стор. 172.

[2]М. Доленго, "Трагедія непотрібної трагічности," Червоний шлях, 4-5 (1924), стор. 265.

[3]Там же.

умовно об'єднується під іменем Чехова, найяскравішого представника найблідішої доби дрібно-буржуазної інтелігенції".[1] З в'їдливою іронією критик співчував героям Підмогильного: "Страшно й тяжко жити чехівському інтелігентові в добу, коли все звикле, затишне, звичайне зламано, коли все життя оголено, спрощено всі відносини, знищено звичайний сенс існування... інтелігенції."[2] Підсумовуючи, критик оцінював збірку оповідань Підмогильного Проблема хліба (1927) як "продовження певного літературного жанру, що його репрезентували в Росії Чехов, а на Україні - Коцюбинський".[3]

Олександер Дорошкевич стверджував також, що на творчості Підмогильного позначився вплив літературної манери Чехова.[4] Агапій Шамрай добачав ті ж впливи, а також те, що письменник не попадав у тон сучасности та що його творчість була пройнята трагізмом, "трагедією непотрібної трагічности".[5]

Панівний тон творів Підмогильного, як слушно завважував Юрій Лавріненко, це "песимізм і скептицизм. Скептицизм і песимізм супроти людини, супроти самого себе, супроти всесвіту".[6] Проте з твердженнями Лавріненка, що цей тон часом зраджував "неглибоке дно" на зразок Андреєва чи Пшибишевського, можна сперечатися. На погляд критика, скептицизм-песимізм героїв Підмогильного заключався "не в самовичерпанні, не в неґації всього і

---

[1]Ф. Якубовський, "В. Підмогильний, Проблема хліба," Критика, 1 (1928), стор. 180.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 181.

[4]О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Харків-Київ: Книгоспілка, 1930), стор. 327.

[5]А. Шамрай, Українська література (Харків: Кооперативне РУХ видання, 1928), стор. 189.

[6]Юрій Лавріненко, Розстріляне відродження (Paris: Instytut literacki, 1955), стор. 445.

вся", а в усвідомленні політичної поразки й приречености людини, "яка вперто без надії змагалася до кінця, щоб з холодним, тяжко виробленим спокоєм прийняти й благословити смерть - як високий життьовий закон".[1] Справа в тому, що пролетарська критика слушно засуджувала, з своїх позицій, героїв Підмогильного не за "вперте змагання" до чогось, а за відсутність віри в перемогу комунізму, за інертність, підкреслюючи, що "наше життя не терпить безхребетности чехівських інтеліґентів",[2] бо вони дратують читача своєю "нікчемною трагічністю",[3] бо вони відбивають "усе те дрібничкове бурчання... буржуазної інтеліґенції",[4] бо їхні настрої "занепадницькі... світогляд знесилений інтеліґентсько-буржуазним скептицизмом".[5]

Можна припускати, що не свідоме змагання холодно прийняти політичну смерть, як доказував Юрій Лавріненко, а відчуття абсурдности, нав'язуваної тоді згори теорією діялектично-матеріялістичного детермінізму в розвитку життя взагалі, а соціяльних явищ зокрема, дратували героїв Підмогильного. Скептицизм стосовно різних теорій, в тому й комуністичних, про те, як налагодити життя суспільства, колізії між індивідуумом та оточенням, невміння жити сьогоденням, драматичне світосприймання, це той ритм героїв імпресіоністичних новель. Цим ритмом, як погоджувалася переважаюча більшість критиків, були наділені й герої Підмогильного.

Однак, досягнувши певної одностайности, що в творчості цього письменника імпресіонізм був домінуючим, Доленґо, наприклад, крім імпресіонізму,

---

[1]Там же.

[2]Ф. Якубовський, "В. Підмогильний, Проблема хліба," стор. 179.

[3]М. Доленґо, "Трагедія непотрібної трагічности," стор. 269.

[4]А. Музичка, "Творча метода Валеріяна Підмогильного," Червоний шлях, 10 (1930), стор. 113.

[5]Яків Савченко, "Проблема культурної революції і українська радянська література," Літературно-науковий вістник, т. 98 (1929), стор. 155.

знаходив у нього також елементи експресіонізму, що іноді, за його словами, спалахували в гарячих барвах динамічних образів, "у важкому напруженні змісту".[1] Музичка добачав у його імпресіонізмі "вкраплення імажинізму".[2] Лавріненко переконував, що він "майстер точної реалістичної прози",[3] а Шерех доводив, що Підмогильний залишився реалістом, але давав "передсмак екзистенціялізму".[4]

Розв'язати ці суперечливі погляди зміг би лише докладний аналіз літературного світогляду Підмогильного, відбитого в його конкретних літературних творах, але поки такого аналізу немає, то залишається тільки погодитися з більшістю дослідників, схильних клясифікувати цього письменника як імпресіоніста.

Отже, чому Підмогильному найближчим міг бути імпресіонізм, чому його герої своєю філософією були подібними до героїв-інтеліґентів Чехова, хоч і в конкретно іншому соціяльному укладі, можна, певною мірою, судити з того, чого не могли забрати від нього його найзлобніші критики – що він сам був людиною дуже культурною та, за словами Савченка, "рафінованого інтеліґентського світогляду".[5] Навіть Юрій Смолич, сучасник Підмогильного, всупереч теперішній українській радянській літературній думці, в своїх спогадах писав, що коли б хтось з читачів запитав його, кого з молодих українських письменників двадцятих років він уважав найбільш інтелектуально заглибленим, душевно

[1] М. Доленґо, "Трагедія непотрібної трагічности," стор. 271.

[2] А. Музичка, "Творча метода Валеріяна Підмогильного," стор. 111.

[3] Юрій Лавріненко, Розстріляне відродження, стор. 445.

[4] Юрій Шерех, "Білок і його забурення," Українська літературна газета, 9 (Мюнхен, 1957). Перший пробний крок розглянути Підмогильного Місто під кутом екзистенціялізму зробив Максим Тарнавський. Див. його статтю: "'Nevtomnyj Honets' v Maibutnie': An Existential Reading of Valerian Pidmohylny's 'Misto'," Journal of Ukrainian Graduate Studies, 7 (1979), стор. 3-19.

[5] Яків Савченко, Доба і письменник (Харків: Державне видавництво України, 1930), стор. 11.

тонким і найбільш інтеліґентним, то він, не задумуючись, сказав би - Валеріян Підмогильний.[1]

До видатніших імпресіоністів 1920-х років належав також Григорій Косинка. Різниця між Підмогильним та цим прозаїком полягала в тому, що на Підмогильного творчості відбилося багато ознак мопассанівського та чехівського імпресіонізму, а на творчості Косинки позначилися впливи традицій типового для української літератури сільського імпресіонізму. Він продовжував ранню імпресіоністичну новелю, з селом у центрі, поволі пристосовуючи її до нових пореволюційних умов. Він так само, як і Підмогильний, не належав до активних творців нової революційно-пролетарської літератури.

"Суть стилю Григорія Косинки полягає в імпресіоністичній описовості, увазі до прояв, а не до суті явищ",[2] писав Ф. Якубовський, розцінюючи, одноразово, творчість цього письменника як вияв реакційности за те, що він, нібито, відбивав приватновласницькі тенденції українського селянства. Якубовський відзначав:

> Творчість Григорія Косинки це є справжній імпресіонізм, це є справжній декаданс ідеологічно-художньої концепції, опертої на згадуваний середняцький проміжний шар села. Отже імпресіонізм і декаданс не слід зв'язувати тільки з міськими темами, з урбанізмом, з буржуазією. Він властивий і письменникові, що відображає село тоді, коли база цього письменника розкладається.[3]

Ранні твори Косинки переважно безсюжетні. Він зв'язував декілька новель в один ланцюг лише композиційно, через спільного героя. Пізніше, як стверджував Дорошкевич, Косинка повернувся до сюжетности Винниченкового оповідання, але поєднував її "з крайнім імпресіонізмом щодо композиції й щодо

[1] Юрій Смолич, Розповіді про неспокій немає кінця, книга третя (Київ: Радянський письменник, 1972), стор. 99.

[2] Ф. Якубовський, "'Філософія землі' в нашій літературі," Критика, 4 (1928), стор. 97.

[3] Там же, стор. 98.

стилю".[1]

Події революційних років та новий побут – це дві тематичні сфери, в яких оберталася переважаюча частина тодішньої прози. Осторонь у ній стояли імпресіоністи з інтересом до світу переживань загальнолюдських та особистих, що розгорталися на тому самому революційному тлі. Імпресіоністи встановилися в українській літературі досить тривало, що й підтверджував один з найбільш ерудованих тодішніх критиків Олександер Білецький. Цитуючи М. Доленга про те, що "український імпресіонізм є трохищо не расова риса", Білецький погоджувався, що "для кінця XIX та початку XX віку ця риса справді характеристична в українській літературі".[2] І коли пролетарські критики закидали імпресіоністам звичайне невміння відбивати соціяльні й клясові антагонізми, то знаходилися серед них і такі, що не поспішали приписувати цим письменникам "невміння". Якубовський, полемізуючи з своїми опонентами, писав: "Імпресіонізм це не є невміння. Це є велике, своєрідне, витончене вміння, що має цілу філософію й історію, а в українській літературі займає певне місце."[3]

Досить скептично підходили до оцінки Косинчиних творів ті критики, які принципово виступали проти імпресіонізму як "чинника пасивізації у сприйманні соціяльних конфліктів".[4] Самійло Щупак, відзначаючи, що Косинка виявляв повну байдужість до ідейного змісту своїх творів та обмежував свою увагу лише сферою відчуттів, писав: "Косинка хотів бути 'об'єктивним' до всіх своїх героїв, а зокрема й до куркулів та бандитів, виявляючи більше свої відчування, ніж

---

[1] О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури, стор. 331.

[2] О. Білецький, "Про прозу взагалі та про прозу 1925 року," Червоний шлях, 3 (1926), стор. 163.

[3] Фелікс Якубовський, "На зломі українського імпресіонізму," Життя й революція, 3 (1927), стор. 318.

[4] С. Щупак, "Імпресіоністичними манівцями," Критика, 3 (1929), стор. 23.

свої думки, а ці моменти і втілилися якраз у його імпресіонізмі."[1]

Олекса Слісаренко, один з передових модерністів часів української державности, який згодом приєднався до панфутуристів, а ще пізніше до ваплітян, негативно оцінював Косинчині твори за те, що автор не входив у сферу "передових ідей сучасности", що під "словом, доробленим до останнього ступня", за "дрібненькими малюночками", він "не добачав узагальнених суспільних явищ".[2] Слісаренка дратувала також Косинчина безсюжетність: "Сюжет у Косинки – відзначав він – це не русло, по якому автор переводить дію і по якому тече розвиток психології персонажів, а сюжетові уламки, склеєні письменником залежно від потреби."[3] Невикористання сюжетного оформлення послаблювало, на думку критика, тонус оповідання, і через те Косинчині герої були не "типами", не викінченими "силуетами", бо він, мовляв, звужував свої сюжетні рамки одним якимсь епізодом і малював "клаптики", замість цілого.[4]

Закидаючи Косинці "безідейність" та оспівування "куркуля", Яків Савченко (творчий шлях якого був дещо подібним до Слісаренкового), просто заявляв, що Косинка прозаїк "невеликого культурного й соціяльного світогляду" та що він "як письменник, покищо, явище вузького маштабу, поверхового 'скольження' ".[5] Іншої думки був Петро Лакиза, який, полемізуючи з Савченком, стверджував, що він занадто поспішив з вироком, поверхово розглянув настрої і світосприймання Косинчиних персонажів та підкреслював, що "в особі Косинки

---

[1]Там же, стор. 24.

[2]О. Слісаренко, "Григорій Косинка, В житах," Червоний шлях, 9 (1926), стор. 270.

[3]Там же, стор. 271.

[4]Там же.

[5]Яків Савченко, Поети і белетристи (Київ: Державне видавництво України, 1927), стор. 68.

ми маємо одного з інтересніших письменників післяжовтневої літератури".[1] Ананій Лебідь високо цінив Косинчин згущено накреслений малюнок, без зайвої деталізації й описовости, що давала, як висловлювався критик, "цілу картину, відтворювала образ у цілій багатогранній сумі його індивідуальних рис і особливостів".[2]

Неупереджені критики справедливо вважали, що Косинка був одним із кращих імпресіоністів 1920-х років. Його зачислювали до останніх майстрів імпресіонізму в жанрі селянської новелі. Він розвинув ранній український імпресіонізм, і розвинув його вже тоді, коли нова соціяльна тематика, нові вимоги часу йшли виразно проти цього стилю в літературі.

Найвидатнішим представником української імпресіоністичної поезії 1920-х років справедливо вважається Євген Плужник, хоч кільчики імпресіонізму знаходили також у поезії Павла Тичини та Володимира Сосюри. Плужник, як і Підмогильний та Косинка, стояв за межами революційної літератури. Він автор трьох поетичних збірок: Дні (1926), Рання осінь (1927), Рівновага (1933) та прозового твору Недуга (1928).

Вимогливі літературні критики визнавали Євгена Плужника за найбільшого поета 1920-х років, хоч тоді жили й творили такі видатні на той час поети, як Максим Рильський та Павло Тичина. Віддаючи належне цим двом визнаним тоді вже метрам української поезії, Юрій Меженко писав: "Але, якби мені довелося призначати поетам чини, я, без найменшого вагання, найвищого віддав би Євгенові Плужникові."[3]

[1]П. Лакиза, "Про сни золоті й слова - залізні, карбовані," Молодняк, 10 (1927), стор. 88.

[2]А. Лебідь, "Григорій Косинка, В житах," Життя й революція, 9 (1926), стор. 123.

[3]Юрій Меженко, "Нотатки на сторінках Днів - першої книжки Євгена Плужника," Життя й революція, 8 (1926), стор. 79.

Плужник, писав Дорошкевич, ішов власною дорогою, він був вільним від наслідування, "від переспівів, від епігонства, чого не могли уникнути навіть найталановитіші наші письменники".[1]

Про оригінальність та імпресіоністичну виразність Плужникової поезії Володимир Державин писав:

> Якби поетичний геній визначався... індивідуальною неповторністю стилю, відсутністю наслідуваних літературних або й пісенних зразків та попередників – лірика Є. Плужника безперечно становила б найвище мистецьке досягнення в цілому українському письменстві. Бо не в самій лише українській, а й у світовій літературі навряд чи знайдеться безпосередніше, вільніше від усіх видів реторики та "літературщини", висловлення найбезпосередніших і найуніверсальніших почуттів – зневіри, втоми, нудьги.[2]

Зневіра, втома, нудьга, а коли до цього додати ще й самотність, меланхолію, резиґнацію та вміння оперувати "самими лише інтонаціями слів та нюансами образів",[3] що були притаманними імпресіонізмові, то цей поет, за справедливою характеристикою Державина, був "далеко найвидатнішим майстром імпресіоністичної поезії 20-го сторіччя".[4] Він так же, як і Чехов, був задивлений у далеке майбутнє, нічим не пов'язане з революцією, нотував свої будні, і, як писав Дорошкевич, "через страждання та самотність" мріяв про якусь "майбутню міць, життя нове".[5]

Максим Рильський уважав також Плужникову творчість за "одно з найвизначніших явищ української поезії останніх років, а може й ширше".[6] Цей критик, подібно до Державина, відзначав поетову неповторність та своєрідність:

---

[1] О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури, стор. 318.

[2] Володимир Державин, "Лірика Євгена Плужника," Літаври, (Зальцбурґ, 1947), стор. 50.

[3] Там же, стор. 51.

[4] Там же, стор. 52.

[5] О. Дорошкевич, "Літературний рух на Україні в 1924 р.," Життя й революція, 3 (1925), стор. 66.

[6] Максим Рильський, "Про двох поетів," Життя й революція, 8 (1926), стор. 84.

"Ви з перших рядків пізнаєте: це Плужник. Хіба хоч один поет на світі хотів би вищої одзнаки?"[1] Самотність поетову Рильський, очевидно, з метою певної апології, пояснював не як самотність відлюдника, а як самотність, меланхолію, зневіру, що випливала "з криниці чистої любови до світу, до людини – це перша риса цього самотника, а друга й основна, це віра в майбутнє, що доходила інколи аж до містичного ніби екстазу".[2] Захищаючи поета від нищівної пролетарської критики, що звинувачувала його в "інтеліґентщині" й не розуміла його "песимізму", Рильський категорично не погоджувався з обов'язковим мажорним тоном у літературі, доказуючи, що "принципіяльний оптимізм... найбезнадійніша в світі річ".[3]

Щоб бути естетично творчим у хаотично болючі часи революції, Плужник мусив бути самотнім, замкнутим у собі, як в останній надійній фортеці – він, як слушно відзначав Юрій Меженко, "не міг прийняти примату шлунка й закону крови",[4] чого вимагали від нього революційно настроєні критики, лаючи поета за те, що він оспівував весни, що його вірші були напівреальним, ґротесковим танком тіней. Фелікс Якубовський з цього приводу писав: "Поет спостерігав життя, але майже все, що в житті лишалося, це двоє: кат і жертва, а за ними третій – сам поет з своїми болями й думками, з своєю філософією, з своєю власною вірою в майбутнє."[5] Імпресіоністичний світогляд поета цей критик розглядав як "кризу індивідуума, що відривався від суспільства, від своєї доби, намагаючися проголосити саму цінність і незалежність особи".[6]

---

[1]Там же, стор. 87.

[2]Там же, стор. 85.

[3]Там же.

[4]Ю. Меженко, "Нотатки на сторінках Днів – першої збірки Євгена Плужника," стор. 67.

[5]Ф. Якубовський, "Ліричні приморозки," Глобус, 19 (Київ, 1927), стор. 302.

[6]Там же, стор. 303.

Плужник не подобався пролетарському критикові Василеві Чаплі за його "похмурі й сірі фарби... нудьгу й безперспективність", за те, що він не вірив у доцільність жорстокостей військового комунізму, за те, що "прийняв сучасність розумом, а не чуттям - отже не був він ліриком нашої доби".[1] Інший пролетарський критик, Борис Коваленко, бачив, що Плужників імпресіонізм це не тільки художні засоби, а продукт цілої філософії, і для того, щоб зрозуміти його художні тенденції, треба було "вивчати, першзавсе, ідеологію автора та еволюцію тієї ідеології".[2]

Зародки тієї ненависної пролетарським критикам ідеології коренилися в кожної думаючої людини кінця 19-го сторіччя, коли топталися віками цементовані морально-етичні й культурні вартості, коли суспільство було в стані тотальної дезорієнтації. Той дух часу власне й відбився в творчості імпресіоністів, які дивилися на світ не через рожеві окуляри, розуміючи, що процес кристалізації нових культурних цінношів вельми затяжний. Тим більше певним був український імпресіоніст, що варварська, невблаганно жорстока революція, новий утопійний комунізм не дасть світові тривких підвалин, не розв'яже його складних проблем.

Тогочасні пролетарські критики, хоч і мало озброєні літературними знаннями, добре відчували природу імпресіонізму, і з своєї точки бачення, оправдано виступали проти неї, вважаючи, що це наслідки впливу "'іспуганої інтеліґенції', що через міщанську свою психологію... не може в сучасному, часто негативному житті, побачити зародків нового комуністичного світу".[3]

Такий же світогляд, "відірваного від життя інтеліґента",[4] вони відчували в

---

[1]Василь Чапля, [Василь Чапленко], "В шуканнях жанру," Критика, 3 (1929), стор. 54.

[2]Борис Коваленко, "Літературний Київ," Гарт, альманах, 1 (1925), стор. 111.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 137.

поезії Плужника, де "соціяльні мотиви... переломлювалися крізь призму безнадійного песимізму в сучасному з надією на далеке ясне майбутнє".[1] Вони, звичайно, обурювалися, що, уболіваючи над руїною, яку несла революція, поет не міг не малювати її, "як якийсь жорстокий мотлох, що трощить і нищить поетове 'я', пригнічує його своєю невблаганністю".[2]

Аналізи Плужникової поезії ясно доводили пролетарським критикам, писав Юрій Савченко, що "поет був чужим радянському читачеві",[3] бо не міг знайти позитивного в сучасному, бо в основі його лірики "лежав трагічний контраст поета з сучасністю, жахливою для нього дійсністю. Поет хотів знайти заспокоєння в прекрасному майбутньому, де серце людське збагатіє любов'ю".[4] Плужників песимізм, що випливав з принципів імпресіоністичного світогляду про невпорядкованість життя, Володимир Коряк називав "інтелігентською свідомістю, скаліченою, хворобливою", обмеженою до пасивних міркувань "про нашу планету, про вічність, історію, байдужу Лету та інші подібні матерії".[5]

Трохи з іншого погляду виходив Юрій Лавріненко, констатуючи, що в поезії Плужника є тільки "деякі" риси імпресіонізму, суто зовнішнього характеру: "інтелектуальна гра на нюансах емоцій, уникання дієслів, пуантилізм".[6] А найголовніше те, що цей критик рішуче заперечував Плужників імпресіоністичний світогляд і з нотою народницької ідеології доводив, що поетів скептицизм, зневіра, втома й нудьга – це просто частина його "долі", це той "великий біль

---

[1]Там же, стор. 138.

[2]Там же.

[3]Юрій Савченко, "Лірика болю й безсилої віри," Плужанин, 7 (1927), стор. 47.

[4]Там же.

[5]В. Коряк, Українська література, Конспект (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 184.

[6]Юрій Лавріненко, "Євген Плужник," Розстріляне відродження, стор. 275.

сковородинської й шевченківської 'духової людини', у яких звільняється, самостверджується людина і нація, торуючи свій власний шлях життя".[1] І так у тлумаченні Лавріненка, Плужників імпресіонізм - це тільки сума певних художніх засобів. Якщо так, то погляди цього критика подібні до поглядів сучасних українських радянських літературознавців, які, приймаючи зверхні ознаки цього стилю й кладучи їх в основу соціялістичного реалізму, категорично відкидають його світогляд. Вони вперто доказують, що художні ознаки цього стилю не треба змішувати в українській літературі з імпресіоністичним світоглядом, бо він, мовляв, стосувався тільки викладу матеріялу, і зовсім не торкався світоглядних позицій письменника.[2]

Наслідком таких дивовижних тлумачень український імпресіонізм штучно й насильно відмежовується від імпресіонізму европейського, бо його світогляд аж ніяк не можна пристосувати до ідеології соціялістичного реалізму, як це послідовно робиться з іншими літературними стилями, починаючи від літератури Київської Руси. Погодитися з фактом, що творчість українських імпресіоністів виходила з основ імпресіоністичної філософії, значило б відмовитися від багатьох кращих письменників, в тому числі й від Коцюбинського, бо їхній світогляд, як і світогляд західніх імпресіоністів, за достеменним твердженням Ніни Калениченко, дійсно "призводив цю течію до відриву від життя і реалістичної традиції".[3]

Про те, що в українській літературі кінця 19-го, а особливо початку 20-го століття був добре розвинений імпресіонізм, свідчить не тільки відносно об'єктивна критика 1920-х років, а й факт, що цього явища не могли заперечити, чи хоч би приховати, сучасні українські радянські дослідники.

---

[1]Там же, стор. 276.

[2]Н. Калениченко, Українська література кінця XIX - початку XX ст., Напрями, течії (Київ: Наукова думка, 1983), стор. 200.

[3]Там же, стор. 202.

Намагаючися за всяку ціну взяти від імпресіонізму зовнішні ознаки й відкинути його внутрішню суть, вони доходили до недоладних висновків, а то й просто нісенітниць. З одного боку, вони визнали, що до імпресіонізму торкнулися модерністичні тенденції, але вони, мовляв, "не скасовують внеску його художників у прогресивний розвиток художньої творчості",[1] а з другого, що "імпресіонізм не має нічого спільного з декадентством та модернізмом, бо це був лише засіб передачі потоку життя".[2] Чи уявляють собі ці дослідники можливості художніх засобів літератури соціялістичного реалізму передати "потік життя" без марксо-ленінської партійної ідеології? Якщо б радянські дослідники, аналізуючи твори своїх письменників, абстрагували від ідеологічних позицій соціялістичного реалізму, то вони, очевидно, не могли б встановити ніякої внутрішньої сутности їхньої творчости.

У наслідок тенденції інтерпретувати український імпресіонізм як несумісний з його світоглядними позиціями, радянські літературознавці самі себе ввели в оману й наївну безпорадність, свідченням чого може послужити тотальна дезорієнтація їхнього видатного представника Василя Фащенка, висловлена в його запитанні: "Але до цього часу не ясно, що ж таке імпресіонізм у літературі... Чи це метод, чи стиль?"[3]

Резюмуючи критичні погляди неупереджених дослідників, можна зробити висновок, що у загальному український імпресіонізм досягнув певної естетичної завершености. Однак філософія імпресіонізму носила в собі зерна декадентизму через своє пасивне констатування безвихідности становища людини, її втрачені ілюзії, її дезінтегроване суспільство, її розбитий на атоми світ. 1900-і роки позначилися вже впливами нової філософії, пошуками за можливостями знову, в

---

[1]Там же.

[2]Там же, стор. 203.

[3]Василь Фащенко, Новела і новелісти (Київ: Радянський письменник, 1968), стор. 49.

якійсь формі, інтеґрувати невиразні уламки зруйнованого світу. Знову виникла потреба віри в надземне, ідеальне, духове – потреба віри в світовий розум, ідею, відчуття, що давало ґрунт для відродження ідеалістичного світогляду та нових літературних рухів.

5. ЕКСПРЕСІОНІЗМ

Нові літературні процеси приходили в українську літературу переважно тоді, коли на Заході вони доживали вже свого віку. Таке запізнювання особливо позначилося на хронології стилів. Перші прояви імпресіонізму, експресіонізму та неоромантизму, наприклад, появилися в українській літературі, майже, паралельно. І хоч вони відрізнялися своїми світоглядами та художніми засобами, однак їх об'єднували виразні антинародницькі гасла й певна солідарність у боротьбі проти застарілих народницьких літературних канонів. У загальному запізнюванні поставання нових стилів винятком був український експресіонізм, ранні ознаки якого появилися, майже, рівночасно з першими пагонами цього стилю в інших літературах.

Уважають, що західньоевропейський експресіонізм, який ґрунтувався на одному з різновидів ідеалістичної філософії та був першою найсильнішою реакцією на позитивізм, розвинувся в Німеччині й був стихійно пов'язаним з подіями першої світової війни. Однак, коли розглядати цей стиль основніше, коли не брати до уваги лише дати появи перших експресіоністичних кличів, то світоглядний розвиток, народження літературно-художніх форм завважувалися вже в провісника німецького експресіонізму Франка Ведекінда, а особливо в його творі Frühlings Erwachen (1891). Елементи експресіонізму, як твердив Альберт Зорґель, були вже також досить виразними у творах Ауґуста Стріндберґа, Йоганна Шляфа, Якоба Вассермана та Гайнріха Манна.[1]

Отже це дає підстави твердити, що експресіонізм у багатьох випадках цілком виразно виявляв свій специфічний розвиток у той час, коли в літературі були ще не заглушені чисто імпресіоністичні тенденції.

Початки польського експресіонізму, згідно з Артуром Гутнікевичем, також появилися на переломі 20-го століття під впливом німецького експресіонізму в

[1]Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, Neue Folge: Inn Banne des Expressionismus (Leipzig: R. Voigtlanders Verlag, 1925), стор. 11.

творчості письменників "Молодої Польщі", зокрема в працях Тадеуша Міцінського та Станіслава Пшибишевського,[1] особливо в останнього, який на протязі довшого часу жив і публікувався в Німеччині.

Як реакція на пасивний імпресіонізм, експресіонізм шукав бази в більш активному ставленні до життя. Коли імпресіоністи ставили в центрі своєї творчости об'єкти зовнішнього світу і, спостерігаючи їх, пасивно розпливалися у враженнях, то експресіоністи зовсім відмовлялися приймати світ таким, яким він був. Базуючися на дослідженнях Казіміра Едшміда, найвидатнішого німецького теоретика експресіонізму, Ульріх Вайсштайн відзначав, що експресіоністи, замість зосереджуватися на візуальних деталях, вони прагнули відтворити візіонерські переживання з метою досягнути "mystical access to permanent values" і таким чином поєднати суб'єктивне з об'єктивним.[2]

Імпресіонізмові як споглядальному мистецтву, експресіоністи протиставили мистецтво спіритуалістичне, сповнене максимальної духової екзальтації, напружених емоцій, приспішеного пульсу, внутрішньої екстази, прагнення вивести людину з стану резиґнації. Фраґменти, розбитого імпресіоністами життя, в експресіоністів прагнули знову звестися в інтеґральну цілісність. І тому експресіоніст ставив перед собою завдання шукати магічного контакту з суспільством, нав'язувати з ним духову комунікацію, відчувати всепроникненний зв'язок у природі, а не тільки об'єктивно описувати її.

Такий підхід до літератури доводив до заперечення багатьох естетичних цінностей - чисте мистецтво повинне було поступитися перед важливістю висловити глибини духу. Завданням твору було не повідомляти про подію, а бути подією, що примушувало б читача заглиблюватися в нуртуючі думки й

[1]Artur Hutnikiewicz, <u>Od czystej formy do literatury faktu</u> (Toruń: Państwowe wydawnictwo naukowe, Oddział w Poznaniu, 1967), стор. 82.

[2]Ulrich Weisstein, "Expressionism in Literature," <u>Dictionary of the History of Ideas</u>, т. 2 (New York: Charles Cribner's Sons, 1973), стор. 207.

відчуття, чути емоційно піднесений голос героїв.

У свої світоглядні основи експресіоністи заклали спіритуальний монізм, вірили, що тільки через внутрішнє перетворення можна досягнути перетворення зовнішнього, приймали гасло духа як вічного революціонера. У центрі своєї філософії вони ставили ніцшеанське експансивне діонісійство й берґсонівський інтуїтивізм.

Деякі експресіоністи зберігали частково зовнішні художні ознаки імпресіоністів, наприклад, уникання деталізації подробиць, збереження малих форм, лаконічність, несподіване закінчення, однак значно посилювали їх. Українським критикам це, очевидно, й дало підстави змішувати ці два поняття, точніше – явище раннього експресіонізму називати імпресіонізмом.

А. ПЕРШІ ПАРОСТКИ

Явище експресіонізму в українській літературі взагалі не досліджене, а тим більше його початки не були в центрі уваги української критичної думки. Більшість дослідників якщо й торкалися цього питання, то відносили його початки до 1920-х років. Однак досліди виказують, що перші паростки цього стилю помітно вибрунькувалися вже в творчості Василя Стефаника в кінці 19-го століття, паралельно майже до експресіонізму німецького та польського. Тому початки українського експресіонізму можна датувати 1899 роком, часом появи першої збірки оповідань Стефаника Синя книжечка. Іґноруючи чи не добачаючи цього факту, критики, які пробували аналізувати творчість даного автора, натрапляли на труднощі визначити його стиль, а разом з тим і його світогляд. У наслідок цього між дослідниками виникли неузгодження: одні називали його імпресіоністом, інші – реалістом, а ще інші просто мужицьким письменником, який майстерно фотографував селянське життя. Це, до речі, й дало привід сучасним молодим дослідникам про еміґрацію українців до Канади використовувати твори

Стефаника як документи для ілюстрації своїх наукових праць про крайню "нужду" українського селянина.

Іван Франко був першим, хто ототожнив Стефаникову творчість з творчістю Коцюбинського, аналізуючи їхні твори як рівнорядні за художніми ознаками. Однак тонке критичне відчуття відразу диктувало Франкові, що новелі Стефаника відзначалися не лагідністю, а "сильним, як океан глибоким чуттям, що тремтіло в кождім слові, чулося в кождій рисочці", що воно "силою своєю захоплювало нашу душу".[1] Збільшену підкресленість, інтенсифікацію окремих деталей в оповіданнях цього автора критик завважував також, коли казав, що письменник знав, "де зупинитися, який деталь висунути на ясне соняшне світло".[2]

Спростовуючи хибне тлумачення Стефаникових оповідань критиками народницького напряму, що розглядали їх як крайній песимізм, Франко тонко відзначав суб'єктивно-логічні концепції письменника відбивати "сильний дух енергії, ініціятиви... речі зовсім суперечні песимізмові".[3] Полемізуючи з Софією Русовою, яка називала Стефаника малярем страшної економічної нужди селян, зокрема в новелі Камінний хрест, що появилася друком у 1900 році та яку можна вважати кращим зразком українського експресіонізму, Франко писав:

> Хіба в Камінному хресті нуждарі вибираються за море?.. Ні, трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть повторитися в душі кождого чоловіка, і власне в тім їх велика суґестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача.[4]

---

[1]Іван Франко, "З останніх десятиліть XIX в.," Літературно-науковий вістник, т. 15 (1901), стор. 130.

[2]Там же.

[3]Іван Франко, "Старе й нове в сучасній українській літературі," Літературно-науковий вістник, т. 25 (1904), стор. 82.

[4]Там же, стор. 83.

Цікаво Франко співставив свій натуралізм з Стефаниковим експресіонізмом на прикладах свого оповідання Хлопська комісія та Стефаникової новелі Злодій. Критик твердив, що в його оповіданні насправді не було, майже, зовсім мистецької творчости, воно було, майже, "живцем записане з уст одної з жертв того самого конфлікту", що й у новелі Стефаника. "Порівнання тих двох оповідань - відзначав Франко - може, по моїй думці, дати найкраще розуміння нової манери, нового способу бачення світа крізь призму чуття й серця... тут уже не сама техніка... тут окрема організація душі".[1]

Не дивлячися на засадничі різниці між Коцюбинським та Стефаником, що були критикові виразно наглядними, він, зовсім зрозуміло, не міг визначити та конкретно розмежувати їхні стилі. Франковими слідами пішла пізніша критика, і, не завдаючи собі труду, продовжувала пов'язувати Стефаникову творчість з творчістю Коцюбинського.

Першу графічну характеристику Стефаникових новель зробила Леся Українка в 1900 році, підкреслившии саме ті елементи, що наближали автора до пізнішого европейського експресіонізму, та провівши виразну межу між ним і письменниками народницького напряму. Її відразу вражали Стефаникові маленькі оповідання-шкіци, що своїм чорним колоритом, акцентованою виразністю, телеграмною словесною відвагою, були подібними на рисунки пером, без ліричних акордів та поетичних прикрас. Ця характеристика стосувалася, передусім, новелі Камінний хрест, де, завважувала Леся Українка, автор показав "поражающую и хватающую за душу картину переселения в Канаду".[2] Короткі оповідання письменника вона бачила як ескізи для майбутньої картини, а в гаданій пасивності героїв відзначала стихійний рух за інерцією, "они полны

[1]Там же, стор. 82-83.

[2]Леся Українка, "Малорусские писатели на Буковине," Твори, т. 12 (Нью-Йорк: Видавнича спілка Тищенко та Білоус, 1954), стор. 142.

такого живого, захватывающего страдания, перед которым невозможно оставаться спокойным".[1]

Авторка виразно бачила, що Стефаник не мав нічого спільного з традиційними штампами української літератури:

> Стефаник не народник; его "народ" не является носителем каких-то "устоев" и добродетелей, неизвестных "гнилой интеллигенции", но именно отсуствием этих устоев и добродетелей, раскрытое умелой рукой, производит на мыслящих и чувствующих читателей более сильное, более глубокое и – более плодотворное впечатление, чем все... панегирики идеализированному народу в народнической литературе.[2]

Вона добре розуміла, як сильно відрізнявся автор Камінного хреста від етнографічно-казкової описовости селянського життя, такої притаманної його сучасникам. У противагу до них, писала Леся Українка, цей письменник входив в саму сутність селянина, в його внутрішній світ і "двумя-тремя быстрыми штрихами он необычайно ярко изображал нам целые драмы".[3]

Стефаник свідомо інтенсифікував деталі, робив виразнішими лінії, змальовував надіндивідуальне, посилював одні явища коштом інших, щоб висловити головним чином крик самотньої душі, переконати читачів у тільки йому доступній істині не зовнішньої, а внутрішньої реальности. Тільки виходячи з таких поглядів можна, здається, відповідно зрозуміти Стефаникові твори, щоб прийти до правдивих та переконливих висновків.

Сергій Єфремов з таких позицій, звичайно, не міг виходити, бо це не тільки суперечило б його ідеологічним настановам, а й приневолило б його викреслити ім'я Стефаника взагалі зі списку письменників. Наслідком цього, в тлумаченні Єфремова, новелі Стефаника були всього-на-всього "коротенькими образками... немов сфотографованими з дійсних подій".[4] А через такий спосіб

---

[1]Там же, стор. 143.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 2, Видання четверте

думання поставав у Єфремова й відповідний висновок, що "манера у Стефаника наскрізь реалістична... і [що] йшов він старими шляхами".[1] Оцю єфремівську нечутливість до нових літературних віянь можна дійсно подивляти, а особливо на тлі, скажімо, наступної оцінки Стефаникової творчости, яку спромігся дати Богдан Лепкий:

> Стефаник... добуває теми з незримого нутра народної душі, як нурець поринає в глибінь буденного життя, з лямпою генія блукає по найтемніших і найкрутіших підземеллях хлопського існування, і виносить наверх такі дива, такі драми, такий жах життя, що, дивлячись на них, ви дріжите, мов осиковий лист. Його слова мов блискавиці освітлюють захмарені виднокруги, як громи б'ють у гнилу атмосферу брехні й самодурства, як землетрус ворушать основами нашого світогляду й нашим галапасним отупінням. Він не пише, він ножем крає, сокирою валить, огненною сльозою перепалює ваше серце і вашу совість наскрізь... Я замикаю його книжку дріжучими руками... і почуваю себе так, немов би хтось у моїй хаті відчинив нараз усі вікна й двері, і впустив на мене вітер Чорногори після великої бурі.[2]

Про таку реакцію на свій твір міг тільки мріяти хіба зразковий представник найбільше розвиненої стадії експресіонізму в найкраще розвиненій літературі.

Суттєво підходив до характеристики Стефаникових новель також Микола Євшан, доглядівши в них багато ґрунтовних ознак експресіонізму: натуралізм оголеної душі, оголену до кісток фабулу, крайнє напруження нервів людини, а над усім – голос-дух, що виходив з найтемніших глибин людської психіки. Критик схоплював усю суть Стефаникової творчости кількома словами: "чорна прірва", "груба фатальна сила", що хоче "вибратися наверх у своїй природній ненарушеній формі."[3] Кожне емоційно-напружене явище, кожне загострене почуття, писав Євшан, "хоче бути самим у собі, не зносить ніяких поправок, ніякого вигладження чи оброблення літературного; хоче бути самим

---

[4](продов.) (Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1919), стор. 270.

[1]Там же.

[2]Богдан Лепкий, "Василь Стефаник," Незабутні; літературні нариси (Берлін: "Слово", 1922), стор. 80-81.

[3]Микола Євшан, "Василь Стефаник," Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті (Київ: 1910), стор. 103.

первісним і диким, майже сліпим у своїй безоглядності, яким збудилося на дні душі. Тому творчість його... це якась стихія".[1]

Так само, як Леся Українка, Євшан доводив, що Стефаник не був схожим на народницьких письменників, "які писали про мужика", не давав етнографічних описів села й сільського побуту, "не підслухував і не фотографував".[2] З витонченою чутливістю неоромантика, він завважував Стефаникове акцентоване слово, що своєю силою "било неначе молотом", авторові зусилля "заховати себе, щоб дати слово мужикові", яке було скрите "десь на дні душі, що падало силою грому в якусь мертву тишину".[3] Євшан збагнув також принцип експресіоністів брати у фокус окремі деталі, відділяти їх від сукупности інших явищ. Він писав:

> Стефаникові оповідання - це тільки моменти, короткі хвилини... Лише поет, щоб передати їх у первісній силі, відграничує ті моменти від цілої драми життя, бере їх самі в собі. Це неначе ті безчисленні... короткі й рішаючі монологи душі людської, монологи без слів, в яких наступає тільки піднесення, дається відчувати в усій силі вага рішаючого моменту, це тільки коротка німа боротьба - хвилина, яка не забувається ніколи.[4]

Як бачимо, Євшанові вдалося завважити багато ознак експресіонізму в оповіданнях Стефаника, хоч терміну, як такого, він ніколи не застосовував. Євшан розумів, що, ставлячи людину в центрі своїх зацікавлень, автор уявляв її як фрагмент великого організму. Сильний голос його монументального героя затрачався, "де більший натовп людей, де людина говорила серед гурту... бо [там] хотіли говорити всі",[5] а де герой був сам, "він стояв неначе перед Богом, і кожне його слово - сповідь".[6]

[1] Там же, стор. 104.

[2] Там же, стор. 105.

[3] Там же.

[4] Там же, стор. 106.

[5] Там же.

[6] Там же, стор. 107.

Зумів цей критик віднайти й хаос душі, відбитий у творах імпресіоністів, та реакцію на нього експресіоністів, які чинно прагнули наново інтеґрувати розбитий світ людини. "Він бореться, - відзначав Євшан - напружує всі сили духа, щоб привести ту хаотичну масу до стану кріпкого, дати йому тіло."[1] Відокремлюючи своїх героїв від усього іншого, - продовжував критик - автор хотів, "щоб вони зискали на силі й величині" та нагадували б скульптури, "в яких світиться ще первісна дикість і велична краса неотесаних зломів каміння".[2]

Тонкі, правильні, інтуїтивно схоплені Лесею Українкою, Лепким та Євшаном характеристики Стефаникового стилю, дають підстави зробити висновок, що слово автора оповідань Синя книжечка, Камінний хрест, Дорога, Моє слово дійсно крило в собі ту потенціяльну енергію грому, якою відзначалися кращі твори европейського експресіонізму.

Досить багато уваги присвячували аналізам творчости Василя Стефаника літературні критики 1920-х років, намагаючися визначити його стиль і натрапляючи постійно на розбіжності в поглядах. Микола Зеров, наприклад, був переконаним, що письменник користувався "імпресіоністичними прийомами, з словом поводився економно, умів дбати про ритм і музичність форми".[3] Він категорично твердив: "психологізм і імпресіоністична техніка."[4]

Але з Зеровим рішуче не погоджувався Андрій Музичка і так само схильний був добачати в Стефаника елементи експресіонізму. Тільки, на жаль, добре розуміючи відмінності між пасивністю імпресіоністів та динамічністю й

[1]Там же, стор. 108.

[2]Там же.

[3]Микола Зеров, Нове українське письменство, Випуск перший (Київ: "Слово", 1924), стор. 20.

[4]Микола Зеров, "Марко Черемшина," До джерел, (Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967), стор. 202.

активним втручанням у різні явища життя експресіоністів, він робив суттєву помилку, коли казав, що Стефаник писав на підставі наукових досягнень, був далеким від "суб'єктивного філософування", малював "фотографії... фіксував і записував слова... та вчинки".[1] У наслідок таких тлумачень, критик приходив до нелогічних висновків, мовляв, Стефаник "підшуковував чи навіть записував слова, щоб у коротких словах якнайбільше змісту вложити", що в нього вибір слова "виражав зміст і тим його можна порівняти з експресіоністами".[2] Важко сказати, якими критеріями Музичка керувався, роблячи таке порівняння. Певним є лише те, що аналізуючу твори Стефаника, він надавав їм ознак чистого реалізму:

> Цілі студії були йому потрібні, щоб вийшов маленький нарис... іде праця розумова, щоб орієнтуватися в явищах, щоб їх синтезувати, щоб їх привести до порядку, щоб їх прочути, щоб дати правдиву внутрішню симфонію, де всі мотиви між собою пов'язані, де бачимо причину й наслідок.[3]

Щождо "фотографії", яку нібито сам Стефаник казав, що хотів нам дати,[4] то цю історію Музичка просто вигадав, свідченням чого можуть послужити Стефаникові слова обурення проти тих, хто так спрощено тлумачив його твори. "Не хочу заходити в спілку з тими - писав Стефаник, - що хотять у моїй душевій роботі все видіти новинку газетярську на дні."[5]

Микола Зеров, рецензуючи працю Музички, теж протестував проти представлення Стефаника як натураліста-протоколіста, обороняв його естетичні

---

[1]Андрій Музичка, Марко Черемшина (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 54.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 53.

[4]Там же, стор. 54.

[5]Василь Стефаник, З листа до В. І. Морачевського, Краків, квітень 1898, Повне зібрання творів, т. 3 (Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1954), стор. 138.

позиції, але настоював на тому, що він таки імпресіоніст.[1]

Інший передовий критик 1920-х років, Олександер Дорошкевич, зараховуючи Стефаника до неореалістичного напряму, що своєю сюжетністю мав би пов'язувати його з побутовим реалізмом і тільки відрізнявся новими поетичними засобами, доводив, що цей автор виходив саме з такого ґрунту, але додавав "символістичний дух",[2] з домішкою "імпресіоністичної риси Мопассанового стилю".[3] Критик фантастично підсумовував: "Давши клясичний імпресіоністичний стиль... Стефаник нарешті усталив ту школу в літературі, яку ми назвали неореалістичною."[4] Дорошкевич полемізував з Музичкою ще й у зв'язку з тим, що він зробив з Стефаника "продовжника психологічного реалізму".[5]

Не менше авторитетний критик цього ж періоду Агапій Шамрай також розглядав Стефаника як імпресіоніста, добачаючи в його оповіданнях "елегійний сум", "спокійне ставлення автора та його персонажів до трагічних явищ життя", і підкреслював: "не треба забувати, що Стефаник - імпресіоніст; щоб викликати, насамперед, враження - 'імпресії' входило в першу чергу в його завдання."[6]

Виходячи з поглядів Івана Франка на Стефаникову творчість, що, на його думку, відзначалася схильністю до ритмічности й музичности як вияву елементарних зворушень душі, Фелікс Якубовський категорично запевняв, що

---

[1]Микола Зеров, "А. Музичка, Марко Черемшина," Життя й революція, 2 (1929), стор. 188-189.

[2]Олександер Дорошкевич, Підручник історії української літератури, Видання п'яте (Харків: Книгоспілка, 1930), стор. 195.

[3]Там же, стор. 196.

[4]Там же, стор. 197.

[5]Там же.

[6]А. Шамрай, Українська література (Харків: Кооперативне РУХ видавництво, 1928), стор. 128.

письменник твердо стояв на основах "цілої схеми найглибших, ґрунтовних підвалин імпресіонізму",[1] що його безпосереднім спадкоємцем був Григорій Косинка, і в такому дусі писали Михайло Коцюбинський та... Ольга Кобилянська.[2]

Аналогічна плутанина зустрічається і в Дмитра Рудика: "Стефаник, - писав він, - як художник у виборі тем - реаліст, в опрацюванні - імпресіоніст з символістичними моментами."[3]

Критик-публіцист Володимир Коряк, клясифікуючи Стефаника як письменника народницького напряму "в кращому розумінні", що нібито мало суперечити поглядам на нього як на імпресіоніста, все ж таки погоджувався, що його "можна кваліфікувати як імпресіоніста".[4] Подібно до інших критиків цього часу, Коряк брав в основу свого визначення Стефаникового стилю висновки Івана Франка про те, що такі, як Стефаник і Коцюбинський, вносять в українську літературу нове трактування тем, нову літературну манеру. Він стверджував: "У цих словах Франка дано чудову характеристику імпресіонізму... Такечки почали писати Стефаник і Ольга Кобилянська."[5] Стефаникові уривчасті нервові речення, на помилкову думку критика, були притаманними рисами імпресіонізму.[6] Виходячи з таких хибних поглядів, критик співставив творчість Василя Стефаника з творчістю Ольги Кобилянської й знаходив "повну співзвучність" їхнього "імпресіоністичного" стилю з єдиною різницею, що в

[1]Фелікс Якубовський, "На зломі українського імпресіонізму," Життя й революція, 3 (1927), стор. 315.

[2]Там же.

[3]Дмитро Рудик, "Василь Стефаник," Життя й революція, 4 (1927), стор. 63.

[4]В. Коряк, Українська література: Конспект (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 122.

[5]В. Коряк, Вступна стаття, В. Стефаник, Твори (Харків: Державне видавництво України, 1929) стор. 10-11.

[6]Там же, стор. 14.

Стефаника "додається ще момент суспільний".[1]

Коряк та інші критики, які намагалися звести до спільного знаменника творчі прямування Стефаника та Кобилянської, наскрізь помилялися. Тут цікаво буде дати слово самому Стефаникові, що засвідчить його чудове розуміння власного стилю та неоромантичні тенденції Кобилянської. Твори та листи цієї письменниці він називав ніжно-білими лілеями. Читаючи їх, він боявся, "аби не спеклися" в його руках. У відповідь на один з її листів, Стефаник писав:

> Лілію Вашу я вбив. Я не люблю цего квіту – він такий біленький, що чоловік мусить єго сплямити. Най ангели тримаються єго, бо то їх чічка. Тому я поклав червоний і жовтий лист коло неї, аби вона вмерла. Я її файно замордував. Тепер білість її від неї відстала, а за нею десь далеко видніється сива ткань. Так з білого мармуру виглядає сивий. Я люблю червону рожу. З неї, як зі скла спливає червоність і по світі розходиться – ріки грубі і масні. Як по дорозі стоїть лілея, то пропадає в зливі червоности. Кожда пропаде.
>
> Ще люблю жовту рожу. Вона, як дідько смієся з червоної, з грубої і масної...
>
> Я Вам дам жовту і червону рожу. Ви їх лілеями не замордуєте. Ваші лілеї умруть.[2]

Розмріяний неоромантизм ніколи не був близьким духові Стефаника, а тим більше йому не подобався неоромантизм Кобилянської в її творах з селянською тематикою:

> "Нарис" Кобилянської мені не сподобався, бо дуже помотаний. То все так буде, як поет у сильну мужицьку природу схоче вкладати безсильну нервовість і пікантність. Не перечу, що я міг дати єї охоту писати мужицькі "нариси". Тішив би-м ся, якби Кобилянська чула, як рвеся мужицька душа, якби виділа їх рожі і їх царівни як царюють. Може щодо артизму воно рівне пірваній струні у фортеп'яні, або рожі в склянці, або царівній в кабінеті, але щодо простору і сили – воно більше.[3]

Стефаник дуже виразно бачив істотні розбіжності між своєю динамічністю, перед якою мусив поступитися невиразний естетизм Кобилянської, і силі свого вислову надавав більшого значення.

---

[1] В. Коряк, <u>Нарис історії української літератури</u> (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 534.

[2] Василь Стефаник, "Лист до О. Кобилянської," 1 жовтня 1898, <u>Повне зібрання творів у трьох томах</u>, т. 3, стор. 149.

[3] Там же, "Лист до О. К. Гаморак," листопад 1898, стор. 157.

В іншому листі до Кобилянської він знову, не без іронії, говорив про слабосильність, про відсутність мечів у її творі:

> Читав Ваш нарис На полях. Гарний тому, що дійсно держаний є у тоні тої синявої мраки... Вже то Ви умієте писати так, що прочитавши Вашу робітку, у мене очі добріють, як у дитини, і гляжу наперед себе без крихітки злости на світ і людей. Всі вістря, що могли би ранити людей, Ви ховаєте у себе, всі прості лінії, що вибігали б поза гармонію, Ви нагинаєте своїми делікатними руками... Як читаю Ваші твори, то Ви дивитеся на мене смутно і лагідно, як та матір божа, що має в серці мечі, а на лици любов до всіх.[1]

Письменник надзвичайно тонко завважував усі оті характеристичні гармонійні лінії неоромантизму, що повинні були зливатися в ніжну симфонію з метою облагороджувати людські почування, і так же тонко характеризував лінії експресіонізму, що повинні були інтенсивно випинатися, жовтіти, червоніти, чорніти, ставати підкреслено кривими, ламаними, загнутими для того, щоб акцентувати окремі вражаючі деталі, крик розкиданих атомів, стогін людської душі. Назви ні для одного, ні для другого стилів автор, звичайно, не мав. Він тільки глибоко усвідомлював істотні відмінності між ними.

Стефаник був достоту поінформованим про тодішні західньоевропейські літературні процеси, студіюючи в Кракові медицину, будучи в тісних зв'язках з польськими письменниками, маючи доступ до старих та нових видань світової літератури. Літературні зацікавлення автора відбиті, до деякої міри, в його епістолярній спадщині. У листі до свого приятеля він писав, що по сім годин на день сидів між "мерцями", маючи на увазі дизсекцію трупів, потім "спасав мир політикою, етикою – Спенсера, Золя, Дюма – бігав по всяких Kółkach literackich",[2] випозичав у бібліотеці книжки сучасних німецьких письменників, читав сам і надсилав їх друзям у Галичину.[3] Письменник захоплювався Стріндбергом і обурювався, що "цього шведського найбільшого літерата" хотіли

[1]Там же, "Лист до О. Кобилянської," 16 грудня 1898, т. 3, стор. 160.

[2]Там же, "Лист до Л. В. Бачинського," 4 грудня 1893, т. 3, стор. 27.

[3]Там же, "Лист до Л. В. Бачинського," квітень 1894, стор. 29.

"замкнути до варіятів".[1] Любив він швайцарського письменника Ґотфріда Келлера, називав його "гарним весняним поетом".[2] Втомлювали його одноманітні розмови про Золя та Верлена, бо все, мовляв, "має свою міру і нерви також мають свою".[3] На запрошення Пшибишевського, з яким був у дуже близьких відносинах, ходив до театру "на вольну сцену",[4] і досить пасивно реаґував на п'єси Метерлінка, завважуючи лише "цікавий феномен техніки драматичної".[5] Драму Потоплений дзвін Гауптмана уважав "правдивим дorобком літератури теперішної".[6] Цікавився творами французького письменника П'єра Люїса,[7] німецького автора монографій про мистців Германа Кнакфусса.[8] З польських письменників найбільше любив Яна Каспровича: "Один Каспрович подобався мені дуже."[9] З-поміж українських авторів, крім Кобилянської, з радістю читав ще Коцюбинського. "Ваші писання - відзначав він у листі до Коцюбинського - читаю радо і вони мені найбільше подобаються зі всіх теперішніх наших".[10] Творчість Франка, хоч і дуже цінував, проте вважав, що він надто пристрасно був захопленим ідеями народництва: "Він зблишився... фанатиком, щоправда, талановитійшим... але все ж таки фанатиком."[11]

---

[1]Там же.

[2]Там же, "Лист до В. І. Морачевського," 15 березня 1896, стор. 59.

[3]Там же, "Лист до Л. В. Бачинського," 26 червня 1896, стор. 75.

[4]Там же, "Лист до О. Кобилянської," 26 лютого 1899, стор. 172.

[5]Там же, "Лист до О. К. Гаморак," грудень 1896, стор. 83.

[6]Там же, "Лист до О. К. Гаморак," червень 1897, стор. 110.

[7]Там же, "Лист до В. І. Морачевського," листопад 1897, стор. 126.

[8]Там же, "Лист до О. К. Гаморак," січень 1899, стор. 165.

[9]Там же.

[10]Там же, "Лист до М. Коцюбинського," 8 липня 1901, стор. 235.

[11]Там же, "Лист до В. І. Морачевського," 30 жовтня 1895, стор. 46.

Перебуваючи закордоном у часи навальних суспільних перемін, бурхливих літературних процесів, Стефаник пильно стежив за всіми подіями, мав ясне уявлення про них і чітко їх з'ясовував:

> Тоді стояла непохитно теорія раціоналізму, тоді стояв непохитно Спенсер зі своєю тезою, що суспільність людцка є організм, тоді Маркс поставив десять заповідів бідним – було в що вірити, було що писати. Тепер сі тези поволі уступають, а виходить Толстой, а виходить Верлен і богато позолівських романтиків, що чогось ждуть і чогось надіються, і не знають чого. Се ж такий час, який був за Байрона, Лермонтова, – а не той сам, як висше... хотів-єм написати. Два рази ніколи нічо не буває. І чи Золя сам не читає Байрона? І чи думає, що як ми і після нас будуть читати Бодлера, то єго "L'Argent" забудуть? Таж ми нині читаєм Lenau'a, Musset'a – і Золю, і Ґонкурів. Чи вернеся такий сам натуралізм, як віщує Золя, тяжко осудити, хіба на даних можем per analogiam сказати, що як романтизм Байрона є інший від романтизму Якобсена, так натуралізм будучий буде інший від золівського. Я хотів Вам лиш дати образ течій і борбів, які ведуться нині в Европі межи двома школами літературними. Ся борба є не лиш в літературі, вона дійшла і до штук красних і витворює символістів, імпресіоністів і ніколи, як Золя, не можна говорити, що ся борба – є борбою в жовніри хлопчиків. Навіть такий Ібсен в послідним часі стався містиком. Се діло не маловажне; єго треба знати, як хочеся "мати вікно до Европи".[1]

Епістолярна спадщина письменника ясно виказує, що його талант розвивався на ґрунті світової літератури, а його творчі прямування були співзвучними з експресіонізмом, який тількищо починав накреслюватися на порозі 20-го століття. Сам автор не був свідомим цього, але він виразно непокоївся, не знаючи до якого стилю опридилити себе: "Я маю раз вийти з ліса ріжних напрямів літературних, котрі тепер мене на роздоріжжю напали і кождий тягне в свій бік."[2]

Багато завдячував Стефаник своєму великому приятелеві Вацлавові Морачевському,[3] за його всіляку допомогу, а зокрема за те, що він вірив у його талант, заохочував працювати. "Через Вас – писав він іронічно – я стався

[1] Там же, "Лист до О. К. Гаморак," 29 лютого 1896, стор. 56-57.

[2] Там же, "Лист до В. І. Морачевського," 3 березня 1896, стор. 58.

[3] Морачевський – польський учений-природодослідник, професор Львівського ветеринарного інституту, захоплювався літературою, писав літературно-критичні статті, перекладав Стефаникові оповідання польською мовою, був великою духовою опорою автора.

славним і декадентом, через Вас на русинів незабавки найде новий напрям у літературі. Бояться, що Ви заведете молодих русинів з моєю помочею на манівці фраз і безідейности. Я слухаю і весело мені на душі, що Ви наважилися русинів кинути у пропасть безідейности."[1]

Здавалося, Стефаник явно тріюмфував, відчуваючи, що він прямує в бажане русло модерної літератури. Однак це торжествування випливало, насправді, не так з його радости, як з надмірного болю, бо його творів не розуміли, не цінили й не хотіли друкувати ті, хто диктував, якою повинна бути українська література:

> У послідних місяцях я пробував друкувати малу книжечку... але ті, що мали дати гроші, сказали: "Талант є та нема у сих творах служби громаді, нема науки для теперішного покоління, таке можут собі богаті німці друкувати".
>
> Я все боявся бути "початкуючим літератом". А тепер видно, що не дармо боявся. Леда дурень, то зараз має претензії батька, брата, меценаса з радами і порадами. Я й подер у їх очах мої папері і тепер лиш є ті нотатки, що я з них черпав до моїх праць, що нема в них служби громаді. Тепер я буду служити людям і собі, а не громаді.[2]

Справа стосувалася Літературно-наукового вістника, точніше одного з його редакторів, Осипа Маковея, якому автор дав до друку три свої оповідання: Вечірня година, З міста йдучи, Засідання. Перші авторові твори – Виводили з села, Лист, Побожна, У корчмі, Стратився, Синя книжечка, Сама Самісінька – друкувалися в 1897 році в газеті Праця й своїм новаторством насторожили традиційну критику. Тому, коли письменник дав свої нові оповідання до соліднішого, на цей раз, літературного журналу, то отримав від Маковея дипломатичну відмову у формі різних порад. Між обома письменниками розгорілася листовна полеміка, що своїм духом нагадувала полеміку між Михайлом Коцюбинським та Панасом Мирним і вияснювала істотні розходження в їхніх поглядах на літературу та її призначення.

[1] Василь Стефаник, "Лист до В. І. Морачевського," серпень 1899, т. 3, стор. 191.

[2] Там же, "Лист до В. І. Морачевського," квітень 1899, стор. 138.

У своєму листі до Стефаника Маковей признавав йому "знамениту обсервацію", але завважував: "Ви, мабуть, гадаєте, що мало що ще більше й потрібно, крім обсервації. Так гадати не можна."[1] Автор листа підкреслював, що з його поглядом погоджуються й інші члени редакції – Іван Франко та Михайло Грушевський. Він порівнював Стефаникові оповідання з записами "стенографа або фонографа",[2] дораджуючи йому краще "обробляти, угруповувати сцени і моменти",[3] щоб оповідання виходили "правдивими і артистично заокругленими".[4] Маковей називав Стефаникові новелі "скупими фотографіями", а його персонажів – "фонографами",[5] вимагаючи, щоб він докладніше описував їх: "варто би хоч кількома словами нарисувати тих розмовників."[6]

Маковей не розумів Стефаникового естетичного принципу й з усією рішучістю засуджував найістотнішу рису його стилю – драматично зарисовувати контури одного моменту в космічних просторах часу. В уявленні Маковея такий драматичний момент відбивався лише незрозумілою білою плямою:

> Се виходить не раз так, якби маляр лишив на образі місце на чоловіка, але не намалював його: лишив тим, що дивляться, аби догадалися, що тут має бути чоловік... Враження псується.
>
> На мою думку, шкода би таку гарну обсервацію вбирати в такі убогі лахи. Як кажуть: мелодія є, але гармонізація кепська.[7]

Закінчуючи лист, Маковей ще раз завважував, що "шкіци занадто сирі",[8] радив краще їх опрацьовувати, бо інакше, "вони підуть у рубрику ту, в яку

[1]Осип Маковей, "Лист до Василя Стефаника," 9 березня 1898, Фотокопія, Публікується вперше, Літературна Україна, 27 листопада (Київ, 1964).

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]Там же.

[5]Там же.

[6]Там же.

[7]Там же.

[8]Там же.

зачисляють малярі свої 'сирі' шкіци: махнув рукою сюди-туди і сховав до теки, як матеріял до чогось ліпшого. Схопив кілька черт вірно, а решту лишив".[1] І ще раз наголошував: "Без терпеливости і 'шліфування' тут не обійдеться", а спішити друкуватися немає, мовляв, потреби - важливо - відзначав він - "щоб річ була добра і варта хоч на кільканадцять літ."[2]

Вражений Стефаник обурювався та з гірким сарказмом писав редакторам Літературно-наукового вістника:

> Я готовий пристати на то, що мої оповідання закороткі, заборзо шкіцовані, загрубі, аби увійшли в літературний журнал. Може борше найшли би собі примістє у споді якої політичної часописі. Сирий матеріял - то хиба. Але більше Ваших закидів не приймаю. Будовою своєю вони, мої оповідання, не кривдять естетики і штуки.[3]

Молодий прозаїк з питомою йому стислістю в кількох точках з'ясовував у цьому листі своє літературне кредо:

1. Максимальна напруга, що досягається шляхом концентрації на одному образі чи на одному спомині: "Спочатку вони мотаються, зникають, як та хмарка на небі, а потім запановує один спомин і він тримає душу в тузі через ту годину. Се образ без рамців - але образ."[4]

2. Мала епічна форма, що зображає не епопею, а вражаючі "окрайці безлично голих образів з життя мужицького".[5]

3. Не описовість, не фотографія, а плетиво емоцій творчої фантазії, що в ній губиться сама присутність автора: "Чи може штуці не впасти до сподоби, що вона чує три голоси мужицькі, як полем розходяться і байку творять? Чи

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Василь Стефаник, "Лист до редакції Літературно-наукового вістника," 11 березня 1898, Повне зібрання творів у трьох томах, т. 2, стор. 72.

[4]Там же.

[5]Там же, стор. 73.

доконче тут голосу автора або опису тих ротів, що балакають?"[1]

4. Нехтування естетичними елементами на користь граничного контакту з читачем, уважаючи, "що ті естетичні заокруглення, то є на то, аби їх читач борзенько минав, або на то, аби заплісніломy мозкови не дати ніякої роботи."[2] Тут він наголошував: "Я таких оповідань буду сотки писати, я буду і повісті писати, але ніколи не буду давати їх публіці заокруглених. Як ме їх пожирати, най чує, що дре або скобоче."[3]

До свого кредо, що могло б успішно лягти в основи українського експресіонізму, Стефаник додавав ще свій негативно наснажений опис народницької літератури:

> Я ще маю наших літератів за дуже нещасливих людей. Вони говорять до своєї публіки, а вона нічо, вони патосом намагають, і вона знов нічо! Ви бачили може коли-небудь бесідника, що бесідує до збору, бесідує він, а збір не переймається єго словами ані за ніхоть! Попадає в фальшивий тон, бо єго морозить публіка і бесіда зла, і вражіня нема, і збір з-під лоба глядить! А наші літерати мусять балакати до своєї публіки і стараються так балакати, аби робити вражінє. І виходить таке... "О, нещасливий народе, яке страшне фатум висить над тобою!.." Се те, що є в новинках Діла, се те, що посол Окуневський реклямує, а за ним сотка попадянок. Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлично голі образи з житя мужицького. І хоть вони сирий матеріял, то все-таки не деклямація.[4]

Такої думки був молодий прозаїк про "заокруглені" твори своїх старших сучасників, проголошуючи до того найстрашнішу "єресь", що письменник не є слугою народу, а "штука не є учитель гімназії".[5]

Однак лист Стефаника зробив своє. Літературно-науковий вістник прийняв таки до друку його оповідання, хоч і в дещо змодифікованій формі.

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 74.

[4]Там же, стор. 73.

[5]Там же, стор. 72.

Письменник радів, пишучи до Морачевського: "Тішуся, що маю накладцю. Ще більше тішив би-м ся, якби я міг книжку надрукувати після моєї волі, але так не можна. Але се пусте."[1]

Прихильно привітав появу нових оповідань молодого прозаїка художник і мистецький критик Іван Труш, поставивши його ім'я нарівні з Франковим. "Тут заговорив до нас Стефаник перший по Франкові сильним артистичним голосом, – завважував критик – а представив мужика, або ліпше сказати його душу, так пластично і так знаменито, як ніхто перед ним."[2] Будучи мистецтвознавцем, Труш прекрасно розумів та міг позитивно оцінити Стефаникові "невигладжені рапаві" оповідання, як характеризував їх Маковей, знаючи, що в мистецтві "недогладжений шкіц може бути великим ділом штуки супроти кількатомового роману, і то гарно обробленого".[3] Разом з тим він відзначав і те, чим сам Стефаник дуже турбувався, тобто: "фабули у творах Стефаника нема, для того не буде він тішитися популярністю у широких кругах читачів; зате для вище розвинених одиниць новелі Стефаника становитимуть джерело правдивої духової розкоші".[4]

Стефаникова проблема власне й була в тому, що крім вузького кола його приятелів, тих "розвинених" істот не було. Існувала скалічена інтеліґенція, що вважала себе "сіллю землі", що диктувала літературні смаки, і яку письменник глибоко не поважав. Він розумів причини відсталости тієї інтеліґенції, він робив навіть спроби виправдати її, але погодитися з крайнім примітивізмом він не міг. Не міг він погодитися і з фактом ґвалтування молодих

[1]Там же, "Лист до В. І. Морачевського," грудень 1898, т. 3, стор. 159.

[2]Іван Труш, "Василь Стефаник," Матеріали до вивчення історії української літератури, т. 4 (Київ: "Радянська школа", 1959-1966), стор. 313. Вперше друковано: Будучність (Львів, 1899), стор. 6-7.

[3]Там же, стор. 314.

[4]Там же, стор. 315.

талантів в ім'я тих же "артистичних" смаків, що й призводило, на його слушний погляд, до "грубого нерозуміння поетів, браку тепла і заохоти до праці, а то і до явної ненависти до них".[1] Стефаник добре передбачав, що народження модерної літератури прийде на український ґрунт не скоро, що боротьба буде затяжною, однак вірив, що "наш люд має в собі багато сили" народжувати нескорені таланти, і народить він колись, писав він, свого поета, "але то відай буде Гоголь, а єго твір - будуть Мертві душі".[2]

У липні 1898 року Стефаник повернувся на деякий час з Варшави у своє рідне суспільство, обмеженість якого, відзначав він у листі до Кобилянської, ранила його душу: "Мають рацію, що кажуть за мене: коби хотів писати. Для неї, інтеліґенції, я не маю серця. Писати для неї не буду. Не можна любити те, що вродилося тому п'ятдесят років і є маленьке та до того миршаве. Оправдати я годен, але любити не можу".[3]

І письменник відмовлявся творити для "батьків народу", зрікався мас, творив тільки для своїх приятелів. У тому ж листі він писав: "Хочу їм подобатися. Хочу їм заплатити за те, що вони приятелі. Кожна моя новелка - подяка для них."[4]

Надмірну відданість справі збирання матеріялів до історії та етнографії, підпорядковування літератури етнографізмові Стефаник називав "спеціяльністю до втовмасювання людей у болото".[5] Осіб, відповідальних за такий стан, він звинувачував, що вони пропаґували "затрату особистости - соціяльний будизм,

[1]Василь Стефаник, "Поети і інтеліґенція," Літературно-науковий вістник, т. 5 (1899), стор. 185.

[2]Там же, стор. 186.

[3]Василь Стефаник, "Лист до О. Кобилянської," листопад 1899, Повне зібрання творів..., т. 3, стор. 153.

[4]Там же.

[5]Там же, "Лист до О. Кобилянської," січень 1899, стор. 166.

загибіль чоловіка як такого".[1] Літературне народництво, його декларативний патріотизм, Стефаник виразно не поважав:

> ... біда, що мужиків кривдять, але вже найбільша біда, що всі їх жалують... Часом і сон присниться патріотичний. Се така мода і такий фалш, а як не фалш, то така слямазарність, що вбиває кожде молоде серце. Нема одного русина інтеліґентного, аби не жалував "простолюдини"... сей головний тон нашої інтеліґенції глупо-жалісливий виїдає всяку силу в молодих душах і робить з них декляматорів і калік. Гляньте довкола себе, а побачите старих сантиментальних акторів, що грають ролю "селянолюбціб". Грати ролю – се патріотизм.[2]

Він рельєфно зображував старих дубів, у тінях яких несміливо пробивалися, заглушені тінню паростки нової української літератури:

> Бачу наших руских панів, що жалують "селянина" і слизькі сльози проливають, і жаден з них не має відваги або здерти з мужика мільйонів, або його безконечно любити. Бачу тих калік, що увихаються, як шевці, аби з них взяти голоси і стати рускими послами або підслухати співанку і видати етнографію... Хоче стати інтеліґенцією і хоче, аби мала поетів ота погань, що закрила ціле наше житє хмарою сліз ошуканчих і потоками деклямацій з Шевченка. І хотів би-м мститися на тих каліках, що зробили патріотичний шпиталь з нашої землі.[3]

У таких обставинах, скаржився він Морачевському, молодим письменникам були закриті всі дороги, і вони

> Нарікали, кивали пальцем у чоботі на львівських редакторів, що не хотять містити їх праць. Казали, що аби який редактор помістив яку працю, чи наукову, чи літературну, то треба: або стояти в його таборі політичнім, або просто перекупити редактора. Додавали ще, що найрадше беруть до друку такі твори, котрі в данім случаю мають тенденцію сего або того гурту політичного. Конець жалів такий: не маємо своєї газети, тож марнуємося, а як котрий вийде наверх, то перефільтрований і скривлений. Я кажу рацію сим жалям, бо знаю, що редактори літературних наших часописів – се дурні, старі і шубраві панки. Дурні, бо нічого не знають і не хотя знати, старі, бо мають лиш Шевченка в мозгу та й то Шевченка, перейшовшого через коректу святого Юра, а шубраві тому, що шубраві.[4]

Стефаник поробив заходи видавати новий літературний журнал, довкола якого могли б гуртуватися "лише молоді літерати", друкувати в ньому свої

---

[1]Там же, "Лист до О. К. Гаморак," лютий 1899, стор. 173.

[2]Там же, "Лист до О. К. Гаморак," 29 березня 1899, стор. 177.

[3]Там же, "Лист до О. Кобилянської," 23 квітня 1899, стор. 180.

[4]Там же, "Лист до В. І. Морачевського," листопад 1896, стор. 79.

оригінальні твори, переклади з чужих літератур, літературно-критичні огляди, "політики і духом не мало пахнути в газеті".[1] На редактора він спочатку пропонував Василя Щурата: "Був-єм зі Щуратом; в справі нашого журналу літературного говорили-сьмо довго, і стало на тім, що аби видавати."[2] Однак, не дивлячись на Стефаникові наполегливі старання, реалізація журналу залишилася не здійсненою, а він хотів небагато, "лише трохи сонця пустити межи людей... хотів ті зорі, що блимають слабеньким світлом згуртувати і зробити молочну дорогу, аби людям зробити дорогу зі звізд краси".[3]

Загальна важка атмосфера, тривала безпросвітність та безвиглядність травматично відбивалася на поглядах молодого прозаїка стосовно його дальшої творчости. Він продовжував писати тільки для себе й малого кола своїх приятелів. "Мені дуже жаль, - писав він Морачевському - що я не можу післати Вам на свята своєї книжечки. Ще не скінчений друк. А я лиш для Вас єї друкував і лиш на то, аби єї Вам дати на святий вечір. Бо для публіки я нічого не друкую і не буду друкувати."[4] В листі до Кобилянської він знову підкреслював: "Я пишу для приятелів... А більше для нічого і нікого."[5] І знову, до своєї майбутньої дружини Ольги Гаморак: "Посилаю Confiteor... писане для сестри Калитовської, хотів би-м, аби крім Вас двох ніхто не читав. То є моя біографія, держана в тоні 'Warheit und Dichtung'".[6]

Новелі Confiteor[7] та Суд, написані в 1899 році, коли Стефаникові було

[1]Там же.

[2]Там же, "Лист до О. К. Гаморак," грудень 1896, стор. 83.

[3]Там же, "Лист до В. І. Морачевського," листопад 1896, стор. 80.

[4]Там же, "Лист до В. І. Морачевського," грудень 1897, стор. 131.

[5]Там же, "Лист до О. Кобилянської," лютий 1899, стор. 166.

[6]Там же, "Лист до О. К. Гаморак," 25 лютого 1899, стор. 172.

[7]Вперше появилася друком на сторінках Літературно-наукового вістника, т. 13 (1901) під назвою Моє слово.

28 років, коли він був у зеніті своїх творчих сил, і коли він, незрозумілий і невизнаний, замовк до 1926 року, не написавши ні одного рядка. Письменник відчув остаточно свою глибоку самотність, причинену ще й особистими переживаннями, і попав у надмірне нервове потрясення. "Я дістав нервовий напад – повідомляв він Гаморак – по нападі прийшла сильна депресія",[1] а серце, "коли зачує якусь неспокійну думку в голові, то зараз боїться, тріпочеться, як пташина і б'є в грудях, як вогнем",[2] "здається мені, що дієся щось, що мене має роздавити і знівечити, і під обухом сеї манії хожу".[3] Коли стан покращувався на деякий час, письменник писав:

> Моя нервовість ніби переходить. А як вона минає, а сили приходять, то я знов підоймаюся і знов лечу у висоти. І чую шум орлиних крил попри острі, піднебесні скали, і чую самоту орла і висоту єго. А заразом чую кривду всю, що серце люцке в кусні крає і хотів би-м знайти таку тихеньку, мохом порослу церкву, десь на забутім приліску. Притулив би-м коліна до єї нерівних плит і губами своїми розпік би-м студений камінь на вогонь і так просив би-м пощади і помилування для серця, що в кусні розкравуєся! І чую в собі силу всіх спорохнявілих поколінь і всіх живучих, аби шукати щастє на землі. І чую як по моїм лиці спливають всі сльози діточі, що ними всі діти плачуть, як сонця дістати в малу долоню не годні. І пропаду я серед великих діточих бажань і не буду жити як Бог приказав – сумирно і спокійно. І нині вже маю упертість, аби не уступити перед своїм сконом, бо не боюся ніякого скону і жадного бога. А тепер дивлюся на червоне небо крізь сухе галузє дерев, а вони як коли чорними нумерами пишуть на небі мій конець. І не боюся.[4]

І останній акорд розпачу:

> Я не можу ніколи бути здоровий, я можу лише більше або менше терпіти, – коби менше. Ви знаєте пізні осінні дні. Студено, чужо, смутно. А низьке слабе сонце вихилиться з полудня, з того полудня маленького, низенького, безсильного – і ще стає сумнійше. Бо воно освітить, на очи виведе той сум, меланхолію змученої землі, траву ісохлу, притоптане, чорне листє. І від такої веселости стає тяжко, ще тяжче.
>
> Моя веселість йде до мого серця як жебрак. Стає перед чорними думами, що там здавна засіли, і жебрає маленькі монети. І вона стоїть, стоїть і тихенько виходить, аби дверима не рипнути, аби газди не

---

[1] Василь Стефаник, "Лист до О. К. Гаморак," листопад 1900, Повне зібрання творів..., т. 3, стор. 225.

[2] Там же, "Лист до О. К. Гаморак," листопад 1900," стор. 226.

[3] Там же, стор. 227.

[4] Там же, "Лист до О. К. Гаморак," грудень 1900, стор. 228.

гнівалися – і виходить без нічого. І стоїть за дверима, і вмирає поволи.[1]

Як цинічно й недоречно на тлі Стефаникових літературних аспірацій та його важкої душевної травми, заподіяної ідеологами народництва, звучать штампи сучасних українських радянських стефаникознавців про те, що він, мовляв, "сам того не знаючи, перебував під впливом великої пролетарської ідеології";[2] що він служив своїм словом "мільйонам... звертався до кращих традицій української реалістичної прози",[3] схоплював дійсність "об'єктивом фотоапарата".[4] Вони безпардонно заявляють, що Стефаник "спирався на великі досягнення попередньої й сучасної йому української та російської реалістичної літератури",[5] і, разом з Коцюбинським, був "зачинателем соціалістичного реалізму";[6] що він "поборював впливи модернізму",[7] і будучи "захопленим ідеєю служіння народним масам, він цілком віддався літературній роботі".[8]

Щождо порад Маковея, щоб Стефаник настроював свою музу на громадський лад, то ці стефаникознавці кажуть нам: "радили молодому авторові добре, бажали, щоб він пішов наперекір модному тоді модернізмові, по шляху реалізму", і автор скоро, мовляв, "вірними порадами скористався".[9] Вони в один голос заявляють: "Відповідь Маковея була слушною", а Стефаникову,

[1]Там же, "Лист до О. К. Гаморак," 11 березня 1902, стор. 241.

[2]М. С. Грицюта, "Василь Стефаник," Історія української літератури у восьми томах, т. 5 (Київ: "Наукова думка", 1968), стор. 224.

[3]Там же, стор. 228.

[4]Там же, стор. 230.

[5]В. М. Лесин, Творчість Василя Стефаника (Львів: Вид-во Львівського університету, 1965), стор. 3.

[6]Там же, стор. 5.

[7]Там же, стор. 8.

[8]Федір Погребенник, "Дебют Василя Стефаника," Радянське літературознавство, 1 (1967), стор. 60.

[9]В. М. Лесин, Творчість Василя Стефаника, стор. 33.

сповнену сарказму відповідь - "Я готовий пристати на то, що мої оповідання закороткі, заборзо шкіцовані" - трактують, як визнання автором його помилок, бо оповідання переходили, мовляв, "у натуралістичні", і "застереження проти подібного підходу до зображення явищ життя мало цілком реальні підстави".[1]

Спрощене тлумачення Стефаникової творчости, намагання віднаходити в ній лише фотографічне зображення дійсности, представити його тільки співцем бідного галицького селянства, тягнеться чорною ниткою від народницької до сучасної української радянської літературної критики - від О. Маковея, який бачив у Стефаникових творах лише те, "як наш мужик живе дома і поза домом, як він думає про працю і про землю... які в нього навики і звичаї, який він у щасті і нещасті",[2] до сучасного найавторитетнішого стефаникознавця М. Грицюти, який, подібно до Маковея, ключ до розуміння Стефаника знаходить у безпосередньому економічному становищі селянства, висуває на перший плян авторову "тонку спостережливість, прекрасне знання життя села", його "болі й муки, що струмками течуть в широку ріку пролетарського розуміння кризи".[3]

Колись Володимир Дорошенко також сказав був у своїй праці про Стефаника, що він співець села. Знаменним з цього приводу було велике Стефаникове обурення:

> В. Дорошенкові раз вихопилося, що я поет загибаючого села, що я сирота стою між двома клясами. Чи село загине і чи я є лиш поетом якогось суспільного кадавера, це треба б доказати. Я писав тому, щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена. Це мені вдалося, а решта - це література.[4]

Цю кардинальну Стефаникову заяву критики вигідно промовчують, залишаючи

---

[1]Ф. Погребенник, "Дебют Василя Стефаника," стор. 60.

[2]О. Маковей, "Дрімаючі душі," Буковина, 3 листопада 1901.

[3]М. С. Грицюта, "Василь Стефаник," Історія української літератури в восьми томах, т. 5, стор. 223-224.

[4]Василь Стефаник, "Лист до редакції журналу Плужанин," 1 серпня 1927, Повне зібрання творів, т. 3, стор. 249.

його далі на списку "співців села". Це саме стосується й Стефаникового листа до Маковея, в якому він дуже ясно виклав своє літературне вірую, що дає досить матеріялу для розкриття його стилю, його літературного світогляду. Однак, як признається Грицюта, цей лист "у цьому плані ще не знайшов належного осмислення в нашому літературознавстві".[1] І дуже ймовірно, що з позицій своєї ідеології ті літературознавці не зможуть навіть наблизитися до вірного тлумачення Стефаникових літературних позицій, сформульованих у листі до Маковея. Тут-то й причина, що протягом повного півстоліття ніхто не наважився "належно осмислити" їх.

Цікавим залишається ще питання Стефаникового діялекту. Сам він часто жалів, що не писав літературною мовою, однак, як завважував Богдан Лепкий, нічого в цьому напрямку не робив: "Говорив так само, як і писав... Літературна мова спливала по ньому, як дощ по парасолі."[2]

Чи був Стефаник суцільно пройнятий духом експресіонізму? Все його наставлення до літератури, як доводять критичні аналізи його творчости, його епістолярна спадщина та його літературне кредо, такий факт явно маніфестують. Коли ж додати до цього ще й діялект, який свідомо мучив автора, але домінував у підсвідомому творчому акті, то можна зробити висновок, що навіть і ця ознака письменників експресіоністів, які відкидали божків науки, кидали гасла – геть з логікою в мові, стихійно панувала над ним.

У розмові з своїм приятелем Богданом Лепким, який перебував разом з ним на студіях у Кракові, Стефаник висловив був сумнів щодо вартости своїх творів через те, що вони писані жарґоном. Лепкий дуже слушно відповів: "Якраз у тім жарґоні один із секретів твоєї великої сили. Літературною мовою не

---

[1]Микола Грицюта, "Сторінка творчої дружби," Літературна Україна, 27 листопада 1964.

[2]Богдан Лепкий, Три портрети (Львів: Видавнича спілка "Діло", 1937), стор. 89.

можна би з такою експресією сказати того, що ти покутською говіркою сказав."[1]

Якщо для реалістів та імпресіоністів мова була найважливішим засобом художніх характеристик і в основу свого образу вони закладали метафору, то експресіоністи рішуче заперечували таку домінантну ролю мови. Для них мова виконувала лише виражальну функцію й тому, замість метафори, вони будували свої образи на катахрезах - на дисонансах та внутрішніх контрастах. Для реалістів, імпресіоністів, а також експресіоністів важливим було зображення емоційного стану їхніх героїв, однак експресіоністи, в тому числі й Стефаник, значно гіперболізували емоційні нюанси того стану, і в ім'я якнайсильнішого вираження їх нехтували літературною мовою та дозволяли собі користуватися діялектами.

Експресіонізм у загальному поділяють на три фази: рання, до першої світової війни, позначена метафізично-моральними тенденціями; друга, в час війни, відзначалася пацифістичною політично-громадською заанґажованістю; третя, після війни, наближалася до сюрреалізму.[2]

В українській літературній критиці, як згадувалося на вступі до цього розділу, початки українського експресіонізму, обминаючи Стефаника, датуються 1920-ми роками, отже тоді, коли в Европі експресіонізм був у третій стадії свого розвитку. Питання, в якій формі український експресіонізм пов'язувався з експресіонізмом европейським та з якою фазою його розвитку, не висвітлюється. Критики, однак, досягнули деякої однозгідности, що він відбився в українській поезії, прозі й драмі. Іван Кошелівець, наприклад, встановлюючи дату народження українського експресіонізму 1920-ми роками, відзначав, що під впливом німецьких експресіоністів Ґазенклевера та Бехера "писав Валеріян

[1]Там же, стор. 128.

[2]Walter H. Sokel, The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature (Stanford, California: Stanford University Press, 1959).

Поліщук; оригінальним і свіжим був експресіонізм Тодося Осьмачки... Миколи Бажана. У драмі наближалися до експресіонізму Микола Куліш... та Іван Дніпровський".[1] До цієї групи експресіоністів критики також залічували Євгена Маланюка.

На цьому можна було б поставити крапку, оскільки окремих критичних трактатів чи аналізів творчости цих письменників під кутом експресіонізму майже немає та оскільки теоретично ця група письменників з позицій експресіонізму ніколи не виступала й узагалі питання українського експресіонізму в літературній критиці 1920-х та пізніших років не було в центрі уваги критичних досліджень. Однак цікаво, що такі авторитетні критики, як Святослав Гординський,[2] Іван Кошелівець,[3] Юрій Лавріненко,[4] паралельно до експресіонізму, знаходили в цих письменників виразні ознаки конструктивізму. Такі висновки, напевне, мали добрі підстави й вказують на потребу вглянути в теоретичний аспект цього питання, тим більше, що Валеріян Поліщук, визнаний критикою як експресіоніст, також визнається головним теоретиком українського "конструктивізму". Тому тут видається на місці розглянути концепційну базу цього літературного напряму й попробувати встановити критерій, що дозволяв критикам клясифікувати тільки частину цієї групи письменників одночасно і експресіоністами, і конструктивістами.

---

[1] І. К. [Іван Кошелівець], "Експресіонізм," Енциклопедія українознавства: словникова частина, т. 2 (Париж - Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1955-1957), стор. 624.

[2] С. Г. [Святослав Гординський], "Конструктивізм," Енциклопедія українознавства: словникова частина, т. 3 (Париж - Ню Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1959), стор. 1115.

[3] Іван Кошелівець, Сучасна література в УРСР (Мюнхен: Видавництво Пролог, 1964), стор. 118.

[4] Юрій Лавріненко, "Микола Бажан," Розстріляне відродження (Paris: "Kultura", 1959), стор. 957.

Б. КОНСТРУКТИВІЗМ ЧИ ЕКСПРЕСІОНІЗМ У ТЕОРІЯХ "АВАНҐАРДУ"?

Зародження теорій конструктивізму виводять з европейського ґрунту кінця 19-го й початку 20-го століття, однак уважають, що в конкретний мистецький рух він оформився в Росії в 1920-х роках. Сучасний англійський дослідник Стефан Банн, констатуючи неодностайність поглядів західньоевропейських критиків щодо часу й місця виникнення конструктивізму, рішуче твердить, що тільки Росія була його виразним та остаточним каталізатором.[1]

Конструктивізм був одним з відгалужень модернізму й виявляв себе в архітектурі, пластичному мистецтві, літературі, театрі, кінематографії. Найвидатнішими представниками російського конструктивізму були мистці Наум Ґабо, його два брати Антон і Олексій Певснери, В. Татлін, Т. Шапіро, І. Меєрзон, П. Віноґрадов, Л. Лісіцький. У цей же час в Европі конструктивізм у мистецтві репрезентували Р. Гавсманн, Г. Арп, І. Пуні та Л. Могой-Надь, який після першої світової війни залишив свою рідну Мадярщину, студіював у Берліні, викладав мистецтво у Ваймарі, а від 1937 року до кінця життя керував школою мистецтва в Чікаґо, базуючи свої виклади на концепції архітектонічної композиції та застосуванні нових матеріялів у пластичному мистецтві.

У російській літературі конструктивізм був зарепрезентований групою письменників у Москві, в яку входили І. Сельвінський, найвидатніший представник цієї групи, А. Чічерін, К. Зєлінський, Б. Аґапов, Н. Панов, Е. Багрицький, В. Інбер та Ілля Еренбург. У 1924 році ці письменники створили літературну організацію ЛЦК (Літературний центр конструктивістів), а в 1929 році видали свій програмовий збірник Бізнес. У 1930 році ЛЦК був ліквідований радянським урядом.

[1] Stephen Bann, The Tradition of Constructivism (London: Thames and Hudson Ltd., 1974), стор. xxix.

Формулюючи концепційні основи европейських конструктивістів, Стефан Банн відзначив, що вони рішуче заперечували припущення про нібито вічно існуючу гармонію людини й природи, а натомість проклямували, що сама людина є творцем співзвучности своїх внутрішніх почуттів зі зовнішнім світом, ставлення якого не є ані симпатичним, ані ворожим до людини, та що мистець зобов'язаний відігравати керівну ролю "in determining the type of order that is imposed".[1] Таким чином, Банн завважував, що конструктивізм "takes its stand... upon the obligations and the aspirations of the New Man".[2]

Подібно до кубістів, конструктивісти закладали в основи свого образу досконалу технічну конструкцію й подібно до експресіоністів, на думку того ж Банна, прагнули зобразити " 'inner mystical construction' to set the world to rights".[3] Таким чином вони деякими своїми засобами наближалися до дадаїстів, які вважали себе "інженерами", а свої твори називали "конструкціями" та адоптували формули футуристів для реконструкції світу та реінтеграції суспільства.[4] Заклавши в свої основи елементи конструкції попередніх модерних напрямів, конструктивісти тісно пов'язували свої програми з добою індустріялізації, що вимагала конструктивно-індустріяльного образу – максимального заглиблення в конструктивно-динамічні процеси життя.

Російські конструктивісти, за характеристикою Н. А. Сверчкова, у своїх програмах висували ідею раціональної доцільности, проголошували утилітаризм, нехтували естетикою, з одного боку, а з другого – фетишизували естетику технологічного характеру, виступали за европеїзацію мистецтва в розумінні засвоєння технологічних досягнень европейської культури, відштовхувалися від

[1]Там же, стор. xix.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. xxix.

[4]Там же.

селянської стихії, орієнтуючися на кваліфіковану технічну інтелігенцію.[1]

У галузі поетики, відзначав Сверчков, російські конструктивісти проголошували принцип "навантаження слова", важливим їхнім гаслом було: "коротко, сконденсовано, в малому - багато". Наслідком цього деякі поети "геометризували" звук, "дематеріялізували" вірш, що перетворювався в систему графічних знаків. Однак головною рисою конструктивістичної поетики вважався згущений "льокальний засіб", тобто система максимальної експлуатації матеріялу - підбір найближчої даному сюжетові лексики, ритмічного рисунку тощо. З тією ж метою конструктивісти вводили в поезію елементи прози, технічну термінологію та діялекти.[2]

Прийнято вважати, що український конструктивізм формувався під впливом конструктивізму російського, але розвивав саме ті елементи його програм, що найбільше пов'язувалися з західніми модерними течіями. В. Лесин та О. Пулинець не випадково підкреслювали, що українська група письменників на чолі з Валеріяном Поліщуком, декляруючи конструктивізм, динамізм, машинізм, спіралізм, "прагнули некритично пересадити буржуазну культуру Заходу в радянські умови".[3]

Валеріян Поліщук проголошував свої власні погляди на мистецтво. В 1920-му році його заходами вийшов літературно-мистецький збірник Ґроно. У своєму "Credo", яким відкривався збірник, ґроністи проголошували наступні тези:

1. Знайти істиний шлях у мистецтві, що відповідав би духовій структурі великих соціяльних зрушень.
2. Гармонійно синтезувати минулі досягнення в сфері мистецтва.

---

[1]Н. А. Сверчков, "Конструктивизм," Краткая литературная энциклопедия, т. 3 (Москва: Издательство "Советская энциклопедия", 1966), стор. 713-714.

[2]Там же.

[3]В. М. Лесин, О. С. Пулинець, Словник літературознавчих термінів, Видання друге (Київ: Видавництво "Радянська школа", 1965), стор. 180.

3. Завдання мистецтва - передавати почування від людини до людини, бути мостом між людськими душами.
4. Щоб виконати функцію цементування суспільства та відбивати його аспірації, мистецтво мусить бути зрозумілим і доступним широким масам читачів.
5. У контексті такого принципу "зрозумілости" трактувати постуляти існуючих літературних течій, шукати з ними або синтези, або їх "обрізувати".[1]

Ґроністи не з'ясовували в даному випадку свого ставлення до всіх інших тогочасних літературних течій, а застосували свій критерій лише до футуристів, маючи, очевидно, на меті заманіфестувати свої полярно протилежні позиції передусім супроти них. У їхньому "Credo" відзначалося:

> ... футуристи відкидають психологізм - значить... цей принцип до синтетиків-ґроністів не може підійти. Коли, наприклад, сучасному революційному ментові відповідають положення футуристів, що елементами поезії повинні бути мужність, відвага, любов до загроз, енергія, то прославлення війни, мілітаризму, які не відповідають будівничо-творчим змаганням людства, не можуть бути прийняті і літературно-мистецькою групою "Ґроно".[2]

І далі: "Не можна прийняти так само всіх технічних засобів футуризму, бо вони вадять зрозумілості. А такі положення, як зневага до жінки, яку пропонує школа Марінетті, для нас огидливі, бо серед рівних не може бути зневаги."[3]

Кінцева теза ґроністів досить ясно підсумовувала їхні літературні позиції: "Творчість повинна бути такою, де б колектив знаходився у гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівноварті, бо для людини природним є бути в колективі, живучи разом з тим і високорозвинутим індивідуальним життям, жити так, щоб одно другого не нищило."[4]

---

[1] "Credo," Ґроно: літературно-мистецький збірник (Київ: 1920), стор. 3-4.

[2] Там же.

[3] Там же, стор. 4.

[4] Там же.

Український радянський дослідник Микола Родько, аналізуючи думки, висловлені в цьому "Credo", рішуче доводив, що ґроністи "відстоювали футуризм у новій його модифікації", бо вони, мовляв, проголошували – "мужність, відвагу, любов до загроз, енергію".[1] Попробуємо розглянути його твердження.

Поперше, Родько, вирвавши з контексту слова, надто підкреслено приписав ґроністам ті принципи, яких вони спеціяльно не захищали з метою ніби відстоювання футуризму, бо, наприклад, "мужність, відвагу, любов до загроз" ґроністи схвалювали тільки через те, що ці якості характеру відповідали "сучасному революційному ментові", а не через їхнє проголошення футуристами. Цитата з "Credo", яку я дослівно навела вище, ясно засвідчує Родькове несерйозне, а то й тенденційне трактування джерельного матеріялу.

Подруге, у своєму "Credo", проклямуючи синтезу різних літературних течій, ґроністи наголошували свої найсуттєвіші світоглядні розходження з ними: футуристи принципово відкидали людину й психологізм, а ґроністам – такий принцип "не підходив".

Потретє, ґроністи й футуристи, як свідчить "Credo", стояли на протилежних полюсах саме через оту людину та отой психологізм. Відомо, що такі поняття, як душа, відчуття, дух були чужими для програм футуристів. Ґроністи ж, навпаки, ставили в центрі своєї уваги гармонійне сполучення людини з суспільством; вимагали від літератури, щоб вона передавала "почуття від людини до людини", була ланкою між їхніми "душами", засобом "для зносин людських душ" і в цій гармонії бачили "найвище щастя для людини".[2]

Ідеї літературного конструктивізму, які, може, й нуртували вже в Москві, але не були ще в той час висловлювані в друку, неможливо також

---

[1]М. Д. Родько, Українська поезія перших пожовтневих років (Київ: "Наукова думка", 1971), стор. 295-296.

[2]Там же.

дошукуватися в ґроністів. Зате в їхніх постулятах, здається, досить виразно бриніли деякі гасла европейського експресіонізму часів Першої світової війни, а саме: надрядна інспіруюча роля літератури в творенні нового суспільства, що узгіднювало б його з новою повоєнною духовою стихією, принцип зрозумілости, що в результаті призводив до надіндивідуального характеру літератури, коли письменник і колектив зливалися в одно, трактування людини як усенародного духу, відсутність наголошування модерністичної естетики та, в основному, пацифістичні тенденції.

У Ґроно, крім Поліщука, були зарепрезентовані своїми творами такі визначні вже тоді письменники, як Павло Филипович, Дмитро Загул, Микола Любченко, Ґеорґій Шкурупій, Олександер Слісаренко, Григорій Косинка й літературний критик Юрій Іванов-Меженко. Більшість з них друкувалися в місячникові літератури та мистецтва Музагет. У склад групи "Ґроно" також входили Михайло Стасенко, Вероніка Черняхівська, Микола Терещенко й Кость Котко. Група "Ґроно" проіснувала недовго. Скоро після появи збірника Шкурупій та Слісаренко приєдналися до панфутуристів, інші деякий час залишалися поза організованим літературним життям.

У 1921 році Поліщук видав черговий літературно-мистецький збірник під назвою Вир революції,[1] приєднавши до нього декого з ґроністів – Терещенка, Черняхівську, Стасенка, а також В. Чумака та В. Атаманюка. В кінці 1925 року, після розпаду літературного об'єднання "Гарт", Поліщук утворив групу "Аванґард", а в 1928 році почав видавати журнал під назвою Бюлетень Аванґарду. Вихід журналу закінчився на третьому номері в 1929-му році. Українська група "Аванґард" постала на рік пізніше після виникнення російського Літературного центру конструктивістів і, можливо, була якоюсь мірою стимульована його літературними теоріями, однак його назви на

[1] Вир революції; літературно-мистецький збірник (Катеринослав: 1921). Джерело недоступне.

означення свого літературного руху не прийняла, адоптувавши від західнього модернізму термін авангард, що, за визначенням Ренато Поджолі, маніфестував у психологічному й соціяльному підтексті найтиповіші й найдинамічніші характеристики різних модерних течій.[1]

Програму українського "Авангарду" Поліщук широко формулював уже в 1927 році, відводячи особливе місце українській літературі в утворенні світової пролетарської культури, мотивуючи, що тільки за таких обставин вона зможе забезпечити собі керівне місце в світовій літературі. Обґрунтовуючи свої погляди тим, що українські національні тембри будуть, мовляв, далеко співзвучнішими пригнобленим культурам, наприклад Індії чи Китаю, бо тон національного відродження ще так недавно поневоленої України звучатиме безперечно дужче й переконливіше, ніж тон російської пролетарської культури, де національний момент атрофований, а то й має такі шовіністичні тенденції, які звучатимуть неприємним дисонансом для колишніх пригноблених народів.[2]

Поліщук ставив у приклад творчість Василя Стефаника, наснажену, на його думку, національно-визвольними елементами з яскравим соціяльним забарвленням.[3] Факт, що Поліщук вирізняв з-поміж усіх старших українських письменників саме Стефаникову творчість як гідну наслідування, може також давати ґрунт для припущень, що дух українського "Авангарду" тяжів до експресіоністичних тенденцій, відбитих саме в Стефаникових творах.

Заснувавши в 1928 році свій офіційний орган, Поліщук докладно формулював свою програму, що в дійсності була поширеною версією концепційної бази ґроністів і лише доповнялася деякими тезами російських

[1]Renato Poggioli, The Theory of the Avant-Garde (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968), стор. 1-5.

[2]Валеріян Поліщук, "Із 'Пульса епохи'," У кн.: А. Лейтес і М. Яшек, Десять років української літератури; 1917-1927, т. 2 (Харків: Державне видавництво України, 1930), стор. 394.

[3]Там же, стор. 396.

конструктивістів. Різниця між українським аванґардом та російським конструктивізмом полягала найбільше в тому, що аванґардці, як згадувалося раніше, наголошували саме ті елементи, які їх взагалі наближали до европейського модернізму, а найправдоподібніше – до німецького експресіонізму. Коли теоретики російського конструктивізму фетишизували мистецтво в поняттях лише технологічних досягнень европейської культури й тим наближалися до футуристів, то експоненти українського аванґардуріднилися більше з експресіоністами, ставлячи в центрі своєї уваги нову людину індустріяльної доби, що для футуристів та конструктивістів губилася в масі.

У групу "Аванґард", крім Поліщука, входили Раїса Троянкер, Віктор Ярина, Сергій Тасін, Леонід Чернов, Василь Єрмілов, Григорій Коляда, Петро Голота, Валентин Борисов та Олександер Левада.

У проклямації на сторінках першого номера Бюлетеня Аванґарду Поліщук формулював тези, сповнені патосом "перебудувати злиденне й розтерзане життя нашої плянети", шляхом синтези динамічних процесів нової культури.[1] Він закликав відштовхуватися від "психологічного консерватизму", якого, мовляв, "у хохлів більше, ніж де інде", вимагав прочистити атмосферу "паразитизму й ницого політикантства" в літературі.

> В цій атмосфері, – відзначав він, – ми покликані зробити вітер творчого польоту, почати вентиляцію пропелерами мистецької суспільної активности, оздоровити її волінням творчих шукань. Ми мусимо штовхнути чиновників мистецтва, які бажають тільки мертвого спокою... бо тоді, паразитуючи на розкладі, вони покажуть вищий тип паразитів на паразитах.[2]

Далі в проклямації з'ясовувалися погляди "Аванґарду" на питання літературної мови:

> ... поезія й проза нашого динамічного й здвигового часу, – писав Поліщук, – повинна пересунути центри ваги мовного матеріялу й скинути всі

---

[1]"Проклямація 'Аванґарду'," Бюлетень Аванґарду (Харків: 1928), стор. 1–6. Цитовано за: А. Лейтес і М. Яшек, Десять років української літератури..., т. 2, стор. 397.

[2]Там же.

обмеження традиційного поетичного словника та тематики. Всі слова прекрасні на своєму конструктивно-виправданому місці - од наукових термінів до низинної, ще не займаної простонародної говірки та її діялектів.[1]

Визначний американський літературознавець-компаративіст Ульріх Вайсштайн, базуючися на тезах дослідників німецького експресіонізму, у відносно недавній своїй публікації завважує, що експресіоністи радикально трактували норми літературної мови та що їхня ритмічна конструкція речення мала відбивати передусім "[the] spiritual urge which rendered only the essential".[2] Щождо діялектів, згадуваних уже в аналізах критики Стефаникової творчости, які так голосно проклямував Поліщук, то можна було б сказати, що вони також були притаманними всім експресіоністам, оскільки ці останні взагалі схилялися "toward the neoprimitive".[3]

Наголошуючи неадекватність конвенційної лексики для динамічного образу, Поліщук закликав і водночас перестерігав:

> Динамічність ритму, різноманітне та визвольне шукання складні... ми простягаємо руку тим творцям українського лексикону, що, не накладаючи штабелі слів, не роблять з них мумій.
>
> Бійтесь академіків... вони засушать, змертвлять живе слово... Не слухайте їх і пишіть так, як вам підказує чуття й спогад матірної говірки.[4]

Ричард Шеппард, досліджуючи, як і У. Вайштайн, німецький експресіонізм, також стверджує, що "Expressionists sought to rid themselves of the notion that words were known quantities which intellect could synthesize into an elegant, mimetic surface, and to see them as charged reservoirs of energy awaiting release by the visionary writer."[5]

---

[1]Там же, стор. 398.

[2]Ulrich Weisstein, "Expressionism in Literature," Dictionary of the History of Ideas, т. 2 (New York: Charles Cribner's Sons, 1973), стор. 208.

[3]Там же.

[4]"Проклямація 'Аванґарду'," стор. 398.

[5]Richard Sheppard, "German Expressionism," Modernism: 1890-1930 (New York:

Мовні гасла українського "Аванґарду", за виразним свідченням його проклямації, були подібними до гасел німецького експресіонізму. Аванґардцям, так само як і взагалі експресіоністам, йшлося передусім про внутрішній мовний потенціял, про силу не конвенційного метафоричного образу і образу поетової суб'єктивної візії, що вимагала максимально широких лексичних засобів.

Однак важливим було й те, що, в дусі кредо ґроністів Поліщук наголошував прагнення аванґардців відобразити не ґльорифіковану футуристами абстрактну масу, але "душу тієї маси".[1]

Рівночасно він робив спроби інкорпорувати в програму "Аванґарду" ті постуляти російського конструктивізму, що стосувалися синтези конструктивних елементів інших модерних стилів, але знову ж таки – "надиханих" експресіоністичним "ясним духом", який, згідно зі згаданим уже Вайсштайном, стояв у центрі уваги німецького експресіонізму.[2]

Поезія українського аванґарду, відзначав Поліщук, "збагатилась на прозаїзми Уітмена, екстраваґантність Рембо, науковість Рене Гіля, на складні ритми футуризму й абеїстів, темпи експресіонізму, логічність і навіть утилітарність конструктивізму... І, нарешті, всі ці досягнення прагне з'єднати... вдихнувши свій ясний дух."[3]

Динамічний розвиток індустріялізму, твердив він, відбився також у психіці найчутливіших поетів і вони відкинули старі непорушні канони рафінованого слова в переконанні, "що сьогодні добра телеграма дужче вражає сухістю і сконденсованістю, ніж ліричне скиглення"; а тим більше відмовилися вони від неонародництва, а в Поліщуковому визначенні, "насосюреного хуторянства",

[5](продов.) Penguin Books, 1981), стор. 278.

[1]"Проклямація 'Аванґарду'," стор. 398.

[2]Ulrich Weisstein, "Expressionism in Literature," стор. 208.

[3]"Проклямація 'Аванґарду'," стор. 399.

якому, казав він, важко було "дати твердий кістяк послідовної будови, і зовсім легко, відбігши в бік, хлипнути, ахнути, гейнути й припустити соків серця".[1]

Конкретизуючи програму й завдання "Аванґарду", Поліщук далі писав:

> Як завдання доби індустріялізму, ставимо перед собою виявлення конструктивного й індустріяльного образу [...] Конструктивна синтеза всіх форм словесного й літературного вияву... Документ... поруч з вибухами фантазії в дзвінких образах, поруч мудрого та логічного плетива життьових факторів у пригодницькі сюжети - ось два крила, якими летітиме вкупі з технологічним та соціяльним поступом наша поезія й проза.[2]

На відміну від футуристів та російських конструктивістів, він, говорячи про конструктивне оформлення динамічного образу, наголошував важливість тих художніх засобів, які позитивно впливали б на "психіку людини",[3] і "хаотичній динаміці футуристів", як він її називав, протиставив "інженерсько-логічну динаміку" аванґардців. "Конструктивний динамізм (спіралізм) - наголошував Поліщук - є само життя."[4] Знову можлива асоціяція з експресіоністичним "духом", що прагне висловити вічно плинне життя в його динамічному русі.

У проклямації висловлювалися протести також проти "хаотичної каші" імпресіоністів, проти "розтріпаности [й] відсутности логічного зв'язку між художніми формами й сучасною дорогою розвитку світу, яку несли з собою... неоклясики",[5] і, натомість, проклямувалася поезія, завданням якої було б "організувати психіку людства, щоб воно, володіючи машинами, почувало й дивилося на світ, як на покірну глину для ліпки чимраз досконаліших життьових форм".[6]

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 400.

[4]Там же.

[5]Там же.

[6]Там же.

Тут і далі проклямація "Аванґарду" була позначена тими постулятами Ніцше, що також лежали в основі експресіонізму. Поліщук проголошував:

> Ми натискаємо не тільки на потребу революційної форми, цебто до такої, як було вказано, що виховує психіку людини в бік того динамізму, що веде людство до вищих істот, а світ до перебудови його в основі цілевого начала, - ми натискаємо й на зміст революційний, який єдиний цілком укладається в такі форми і є з ним у найвищому гармонійному сполученні. [...] Бо життя і мистецькі форми суть процеси безперервні й неподільні.[1]

Революційний зміст у його соціяльному контексті, може, був також однією з яскравих ознак експресіонізму. У Шеппарда читаємо: "Art was thus to effect a psychic revolution in the individual, not to project ideal revolutionary possibilities into some future."[2] Іншими словами, революційні обертони в програмах експресіоністів, не виключаючи політичного змісту, стосувалися передусім організуючої сили життєвої динаміки, а не проголошування ідеї революції як такої.

На таких аналогіях з експресіонізмом Поліщук будував концепційну базу українського "Аванґарду", називаючи її <u>конструктивним динамізмом</u> – <u>спіралізмом</u>,[3] що й дало критикам підстави називати українських аванґардців <u>конструктивістами</u>, або <u>спіралістами</u>.

Термін <u>спіралізм</u> Поліщук визначав як рух у словесному мистецтві, відображений певними образами, ритмами, звуками, сюжетами, а передусім ідеями, що мали надавати творові динаміки, тобто, уточнював він, "образ піднятого для пострілу й застиглого в напруженні курка", що, як він уявляв, "був не менш динамічним, ніж літ кулі звідти".[4]

---

[1] Там же.

[2] Richard Sheppard, "German Expressionism," стор. 280-281.

[3] "Проклямація 'Аванґарду'," стор. 401.

[4] Там же.

З таких позицій Поліщук рішуче виступав проти, як він казав, "хвильовистого мотлоху наших неоромантиків", і продовжував лінію ґроністів, заявляючи, що аванґардці знаходяться "в діяметральному антагонізмі з деструктивно-анархічними й застарілими в наш час витівками футуристів різних нових ґенерацій". Він протестував проти неоклясичних "покірних" сонетів і гостро таврував "відсталість хуторянсько-мужицької літератури".[1]

Для поезії "Аванґарду" Поліщук пропаґував европейський і, особливо, німецький "залізний" верлібр.

> Які ж форми відповідають нашій конструктивній і динамічній епосі... що укладалися б у химерний ритм, а не в одноманітну стукалку хуторянського млинця? - запитував він і відповідав - Верлібр у найширших формах, що моністично все охоплює в собі, від патетично-конструктивної відзови Комінтерну до сучасного "залізного сонету" (індустріяльні сонети німців) або ліричного зітхання романсу.
>
> Ця форма виключно европейської культури, що вже набрала інтернаціонального характеру... Не той верлібр, несвідоме коріння якого можна знайти за всіх часів у всіх народів, як кустарний виріб, а як свідома техніка поезії.[2]

Нарешті, проклямація "Аванґарду" закликала нищити всі перепони на шляху до розвитку українського мистецтва - "хуторянську мжичку та антимашинові настрої", - черпати соки для нього з універсальних джерел, а не сліпо наслідувати лише Европу:

> Охоплення й прагнення живитись досягненнями мистецтва всього світу - мудрого виткого Сходу з чітким раціоналістично-індустріяльним Заходом. Плянетарність, а не обмежена й рабська европеїзація. Розмах в історичному часі од культури кам'яних ножів, єгипетських конструкцій, ведійських поезій чи грецьких горщечків - до фантастичних видінь доби електро-атомного вогню.[3]

Проклямація "Аванґарду", як свідчать її тези, маніфестувала своїми стрижневими позиціями модифіковані ідеї німецького експресіонізму й наглядно продовжувала лінію групи "Ґроно".

---

[1]Там же, стор. 402-403.

[2]Там же, стор. 403.

[3]Там же, стор. 404.

Інкорпорувавши футуристичний культ машини й техніки, аванґардці, однак, по-експресіоністичному одухотворювали цей культ шляхом наголошування еволюції духа, що мав би впорядкувати психіку людини й приводити до вищого порядку існуючий стан індустріялізованої реальности. Політично-революційній заанґажованості футуристів вони протиставили революцію психіки людини й суспільства. Від футуристів вони запозичили динамізм, але знову ж таки з турботами про суспільство, щоб воно, володіючи машиною, було паном, а не рабом тієї машини. Футуристи, безумовно, прислужилися "Аванґардові" тим, що звільнили речення з конвенційних рамок, наситили його міською лексикою й міським кліматом, зробили її рухливою та експресивною. Але, замість футуристичного семантичного "зауму" чи "очуднення", як визначав цей термін Володимир Державин,[1] аванґардці проклямували лексичну різноманітність, включно з діялектами та "матірною" говіркою.

Російські конструктивісти у своїх теоріях, цитованих Н. А. Сверчковим, проголошували передусім організаційно-раціоналістичні елементи в літературі. Полемізуючи з "Лефом",[2] ідеї якого частинно поділяли, вони протиставили мілітарному футуризмові постуляти конструктивної ролі мистецтва, а в противагу футуристичним руйнівним тенденціям висували гасла "советского западничества" й відштовхувалися від селянської стихії, орієнтуючися на кваліфіковану технічну інтеліґенцію.[3]

Ці основні тези російських конструктивістів "Аванґард" також закладав у свою концепційну споруду, але, на відміну від них, як згадувалося вище, ставив

[1]В. Державин, "Про літературні засоби взагалі та про так зване 'учуднення'," Критика, 8 (1928), стор. 106.

[2]"Левый фронт искусства" - літературна група, що існувала в Москві від 1923 до 1925 і з 1927-29 років. Видавала журнал Леф, а пізніше Новый леф за редакцією найбільшого російського футуриста Володимира Маяковського. В Україні тенденції групи "Леф" до деякої міри перекликалися з поглядами літературної групи "Аспанфут" та "Нової ґенерації".

[3]Н. А. Сверчков, "Конструктивизм," стор. 713.

виразний наголос на "дух", "душу", "психіку", "людину". Крім того, "Авангард" адоптував термінологію російських конструктивістів, пристосувавши її для артикуляції ідей, притаманних німецькому експресіонізмові, і, що важливо, – не прийняв терміну <u>конструктивізм</u> на визначення свого літературного напряму. Конструктивістами назвали цю літературну групу її критики.

Можна було б припускати, що український "Авангард" також перейняв від російських конструктивістів синтезу, як відзначав Банн, конструктивних елементів кубістів, експресіоністів, дадаїстів та реконструктивні формули футуристів, якби не факт, що зерна подібних гасел носило в собі кредо ґроністів вже тоді, коли теорії російського конструктивізму ще не були формульовані.

Володимир Маяковський, полемізуючи з теоретиками російського конструктивізму у зв'язку з тим, що вони нібито претендували на складніші й рафінованіші в порівнянні до футуристів форми поезії, доводив, що ті ж конструктивісти "пользуються сферой уже использованных образов, они повторяют ошибку футуристов – голое преклонение перед техникой, они повторяют ее в области поэзии".[1]

Про те, що російський конструктивізм був дитиною футуризму, закарбовано було, як стверджував Банн, на конструктивістичних гаслах:

1. Down with art. Long live technic.
2. Religion is a lie. Art is a lie.
3. Kill human thinking's last remains tying it to art.
4. Down with guarding the tradition of art. Long live the Constructivist technician.
5. Down with art, which only camouflages humanity's impotence.

[1]Владимир Маяковский, "Выступление на конференции МАПП 8 февраля 1930 года," <u>Полное собрание сочинений в тринадцати томах</u>, т. 12 (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959), стор. 409.

6. The collective art of the present is constructive life.[1]

У контексті такого підходу до мистецтва услід за футуристами російські конструктивісти наголошували: "we must learn to regard the machine not as something dead, something mechanical, but something animated, organic, alive... the machines of the present time are alive to a much greater extent than the people who build them."[2]

У світлі аналізованих тез проклямації "Аванґарду", можна сказати, що й під цим оглядом український "Аванґард" і російський конструктивізм стояли на протилежних позиціях.

Не випадково, отже, Микола Бажан завважував з ретроспективи майже шістдесяти років, що Стефаник безумовно попереджував український експресіонізм, який згодом розвинувся в творчості Миколи Куліша, особливо в сценічному мистецтві – в театрі Леся Курбаса, і що деякі аналогії до европейського експресіонізму можна шукати в програмах Валеріяна Поліщука.[3]

Зробивши висновок, що російський конструктивізм та український "Аванґард" у своїх концепційних засадах були відмінними, варто завважити тут, що теорії цього ж російського конструктивізму лягли по суті в програму другої стадії українського футуризму, цебто панфутуризму. Цей факт добре засвідчений у тезах Михайля Семенка.

Проклямації Поліщука відразу викликали вогонь критики. Негайно після появи "Credo" ґроністів, Володимир Коряк висміював уже Поліщука за те, що він додумався до фантастичних ілюзій "гармонійно сполучати в творчості

[1] Stephen Bann, The Tradition of Constructivism, стор. 20.

[2] A. Toporkov, "Technological and Artistic Form," У кн.: Stephen Bann, The Tradition of Constructivism, стор. 30.

[3] З мого неофіційного інтерв'ю з Миколою Бажаном у Києві 11 червня 1981 року.

індивідуальне з колективним",[1] пропаґував для мистецтва тенденції "великого й величного", мав відвагу претендувати з таким індивідуалізмом на голос пролетарської культури.[2] Критик рішуче відкидав елементи особистого в творчості, вважаючи їх "пережитими націоналістичними нотками", а Поліщука називав позером, що вдав з себе "Гомера революції",[3] який йшов, мовляв, слідами російського конструктивіста Іллі Еренбурґа, проповідуючи "відокремлення мистецтва від держави, визнавав Леніна остільки, оскільки він признавався, що він "не є компетентним щодо поезії"[4] і проклямував думку, що "жерці мистецтва знатимуть своє, політики своє".[5] Поліщук вельми радів, саркастично завважував Коряк, з такого "розкішного поділу функцій".[6]

З цілком зрозумілих уявлень виходив Майк Йогансен, насвітлюючи поетику, яка пізніше лягла в основу літературної концепції "Аванґарду", що також концентрувалася на поетичній "молекулі слова", а не на складах чи звуках:

> Дальше слова диференціяція для поезії конструктивної іти не може... З цих елементів складається на нових принципах нова конструктивна поезія...
>
> Відбудова розмірів контруктивної поезії іде від хаотичної прози не в напрямку старих "правильних і клясичних" розмірів, а в напрямку ідеального ритму. Границею досягнення для неї є не частково й випадково організований наголосовий розмір з випадковими павзами і пропусками наголосів, а ідеальний ритм, ідеальне чергування сильних і слабих елементів.[7]

---

[1]В. Коряк, "Етапи," Жовтень; збірник (Харків, 1921), стор. 92.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 93.

[4]В. Коряк, "Форма й зміст," Шляхи мистецтва, 2 (Харків, 1922), стор. 42.

[5]Там же.

[6]Там же.

[7]М. Йогансен, "Конструктивізм яко мистецтво переходової доби," Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 37.

Явище невпорядкованих розмірів, але ідеального ритму Йогансен ілюстрував якраз уривком із Поліщукового вірша:

Іду полями бадьоро
Простір зелений навколо.
Сонце. Полотниці.
Котра година, товаришу?
Друга.
І далі пішли дороги
Сіра смуга під ноги.[1]

Отже організаційними елементами поезії мали бути не логічні, емоційні чи звукові ефекти, а логічно, емоційно, за допомогою звуків, накреслені лінії мотивів, що підлягали одній конструктивній лінії художньої організації твору.

Більшість тогочасних українських критиків помилково ототожнювали постуляти "Аванґарду" з теоріями російського конструктивізму й схильні були, слідом за російською критикою, розглядати "Авангард" як продовження футуризму, проти чого категорично протестував Іван Капустянський. Він навіть з усією рішучістю доводив, що Поліщук ніколи не виходив з традицій футуризму, а "почав прямо з динамічної конструкції... гармонійно синтезувавши колективне з виявами індивідуалістичними",[2] та досягав "вільної й повної гармонії, побудованої... на напруженні й завмиранні чуття чи творчої ідеї".[3]

Поліщук найбільше дратував своїми програмами пролетарську критику, заперечуючи не лише її вклад у розвиток літератури, а й відкрито засуджуючи її зусилля завернути літературні процеси на шляхи народництва. Не маючи інших доказів для обґрунтування своїх позицій, пролетарські критики відбивалися тим, що клеймували Поліщука як продовжувача "націоналістичної лінії", який тільки позірно "переконував у своїй революційній щирості".[4]

[1] Там же, стор. 36.

[2] І. Капустянський, "Поет життєвої динаміки Валеріян Поліщук," Червоний шлях, 8-9 (1924), стор. 237.

[3] Там же, стор. 238.

[4] А. Лебідь, "З сучасної української прози," Життя й революція, 3 (1925),

Пролетарські критики виграли свої війни й закріпили власні позиції, коли в 1925 році прийшло їм на допомогу Політбюро ЦК ВКП(б) з крутою постановою про політику партії в справі літературної критики, що віднині ставала "одним з головних виховавчих знарядь у руках партії" й не сміла відійти й "на йоту від пролетарської ідеології, викриваючи класовий зміст різних літературних творів... [і] мусила нещадно боротися проти контр-революційних виявлень у літературі".[1]

Відводячи літературній критиці місце сторожа своїх інтересів, партія висловлювалася в цій же резолюції "за вільне змагання різних угруповань і течій у літературі",[2] але лише на основах ідеології пролетаріяту, а, по суті, партії.

Наслідком таких безглуздих партійних постанов, теоретики різних літературних течій, в тому числі й Поліщук, штучно закладали в свої европеїзовані програми пролетарську ідеологію, що й доводило до прикрих непорозумінь та емоційних арґументацій, у яких губилася будь-яка конструктивна критична думка.

Проповідуючи літературу як мистецтво з уявних позицій пролетарської ідеології, Поліщук, наприклад, атакував неоклясиків за їхню відсталість від революційних гасел, назадництво, "відмираючий" естетизм; нападав на ваплітян за те, що вони ховалися під революційний романтизм, а насправді проповідували неоромантичні мрії про ідеально-прекрасне майбутнє людства,[3] претендували на

[*](продов.) стор. 57.

[1]"Про політику партії в галузі художньої літератури," Резолюція партії ЦК ВКП(б) від 18 червня 1925 року. У кн.: М. Скрипник, Наша літературна дійсність (Державне видавництво України, 1928), стор. 44.

[2]Там же, стор. 45.

[3]Валеріян Поліщук, "Шляхи й перспективи в сучасній українській літературі," Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 35.

олімпійську вищість, геніяльну обдарованість, першорядність академіків.[1]

Ваплітяни закидали Поліщукові, що це він сприймав революцію позірно, як швидкопроминальну хуґу, хуртовину, вир і даремне чіплявся за ваплітян, починаючи Хвильовим та кінчаючи Тичиною.[2] Вони лаяли Поліщука за його наступ на всю лінію пореволюційного неоромантизму. Гартяни зводили з ним війни за те, що він узагалі не визнавав їхньої літератури, і навіть, як казав Іван Микитенко, "на літературному диспуті закликав громадянство розігнати цю організацію, щоб очистити поле для 'Аванґарду' ".[3] Критик формалізму Фелікс Якубовський закидав йому "безґрунтовне інтеліґентське ліве експериментаторство... галасування про 'нові', 'динамічні' форми", в яких, відзначав він, не було "ні словечка про конкретну клясову суть і клясову функцію цих 'форм' ".[4] Навіть такий колишній Поліщуків однодумець, як Ґео Шкурупій, виступав тепер проти його "спіральних замахів" та їхньої "шкідливости", запевняючи, що він висловлює нібито "громадську опінію".[5]

Насправді Шкурупій підпорядковувався новим постановам партії, винесеним у 1927 році, в яких від української літератури вимагалося вже "стати одним з наймогутніших засобів зміцнення союзу робітництва й селянства – знаряддям для пролетаріяту в ідейному керуванні цілим українським культурним процесом"[6] та проголошувалося, що "партія поборює всякі

---

[1]Валеріян Поліщук, "А все ж хуторяни...; про альманах Вапліте," Плужанин, 3 (1927), стор. 37.

[2]І. Сенченко, "Спіралі і петлі," Вапліте, 4 (1927), стор. 202-222.

[3]Іван Микитенко, "Новий етап," Гарт, 4-5 (1928), стор. 99.

[4]Ф. Якубовський, "Небезпека формалізму," Критика, 9 (1929), стор. 25.

[5]Ґео Шкурупій, "Блокнот 'Нової генерації'," Нова генерація, 11 (1929), стор. 339.

[6]"Політика партії в галузі української художньої літератури; постанова Політбюро ЦК КП(б)У," Комуніст, 15 червня (1927). Цитовано за: А. Лейтес і М. Яшек, Десять років української літератури, т. 2, стор. 562.

контреволюційні, буржуазно-ліберальні виявлення в літературі".[1]

З таких же позицій нерозуміння, що кожен літературний стиль та його світогляд становлять неподільну цілість, виступав на літературному диспуті в 1928 році Микола Скрипник, заохочуючи всі літературні стилі, в тому числі й "Аванґард", розвиватися за художніми ознаками.

> Є одна невеличка літературна група, - проголошував Скрипник, - що здобуває собі право на існування - група "Авангард". Багато і багато відмовляють навіть самому існуванню цієї групи, - заявляють, що такої групи не існує... Знову таки я, щодо художнього напряму, не досить великий прихильник конструктивістичного динамізму, що за його ознакою об'єднується художня група "Аванґард", але ж ця група об'єднується за художньою ознакою під прапором, що на ньому написані мистецькі гасла художнього охоплення життя, мистецьке розуміння життєвого процесу. Тому я гадаю, на терені радянської землі, під нашим пролетарським сонцем, знайдеться місце, де ця група самовизначиться художньо і своїм існуванням примусить визначитися також і іншим.[2]

За свої ліберальні трактування не лише літературних, а й політичних явищ, Скрипник скоро змушений був заплатити своїм життям. Хвильовий та Поліщук приневолені були започаткувати ганебну традицію писання "покаянних" заяв. У 1928 році видрукував своє "каяття" Хвильовий, а відразу за ним у 1929 році - Поліщук, "щиро жаліючи", що виходив з позицій "хибної філософії", через яку "об'єктивно став речником сил протипролетарських", просив не розглядати його "як ворога", виправдувався, що в своїх численних працях "в міру свого розуміння і таланту підпирав ідеї комунізму".[3]

Такою була "самоліквідація", як наївно називають цю феноменальну аномалію сучасні українські радянські дослідники, групи "Аванґард" разом з його головним теоретиком Валеріяном Поліщуком, і такою, врешті, була "самоліквідація" всього українського літературного руху 1920-х років.

---

[1]Там же.

[2]Микола Скрипник, Наша літературна дійсність (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 9.

[3]Валеріян Поліщук, "Лист до газети 'Комуніст'," 4 грудня (Харків, 1929).

Повертаючися до критики 1920-х років, треба відзначити, що вона, погоджуючися у визначеннях специфічного українського імпресіонізму, не мала одностайних поглядів на інші літературні стилі, які практично ґрунтувалися на різних світоглядах, але формально приневолені були виходити з кличів революції, які, зрештою, спочатку по-своєму поділяли. Наслідком цього створювалося систематичне змішування понять, а особливо тоді, коли під аналізу попадала творчість якогось непролетарського поета.

Таку проблему створювали вже перші вірші Миколи Бажана. Валеріян Поліщук називав Бажана "найцікавішим" поетом без "затасканих" слів, з підкресленими римами та образами,[1] чого й вимагав "Аванґард", ілюструючи своє захоплення уривком Бажанового вірша "Нічний момент":

> Світло проціджене, злякане й злібне,
> Вигинаючись, в ями тече,
> Заб'ється в конвульсіях, стане і зблідне,
> Вчепившись в камінне плече.
> І вітер пручається, з розмаху ловиться
> В пальцях рвучких верховіть,
> І, захлинувшись на мент, прохрипить,
> Наче в горлі сухому сукровиця.[2]

Сам Бажан, згадуючи в розмові буремні роки літературних чварів, виводив перші паростки своєї творчості з спіралізму.

> Починав я - розповідав він - з спіралізму. Було це ще в уманській школі. Я тільки починав писати вірші. Цікавився західньою літературою, і, мабуть, під її впливом та під впливом загальної атмосфери пошуків нового, захопився спіралізмом. Моєму вчителеві математики спіралізм пов'язувався якось з математикою. Довідавшися, що я цікавлюся спіралізмом, мій учитель ставив мені з математики тільки п'ятірки, не дивлячись на те, що математики я по суті не знав.[3]

Говорячи про уманську школу, Бажан, очевидно, мав на увазі Уманську гімназію, в яку поступив у 1918 році. Отже, про який спіралізм того часу поет говорив? Не врахувавши хронології, я автоматично пов'язала Бажана з

---

[1]Валеріян Поліщук, "А все ж хуторяни...," Плужанин, 3 (1927), стор. 38.

[2]Там же.

[3]З цитованого інтерв'ю.

Поліщуковим спіралізмом і вияснень у час розмови не просила. Тепер можна лише додумуватися, що Бажанові як початкуючому поетові та маляреві були вже відомими довоєнні тенденції західнього конструктивізму, складовою ознакою якого був спіралізм. Кеннет Мартін так визначає цей термін:

> The spiral, the crystalline and the amorphous are primary attributes of nature used by artists from remote times to the present to express their position in and attitude towards the universe. They saw and felt the spiral, used it to express what they saw and felt, to comprehend and to feel more and to express what was beyond comprehension.
>
> The spiral expresses dynamic and aspirational forces. The crystal has the very refinement of order from which deviations are errors. In drawings by Leonardo rocks are crystals disrupted by spiral forces. [...]
>
> In painting (Titian, Tintoretto, Degas, Sézanne, etc.) the spiral and crystalline have been fused together in many ways. The writer Jay Hambidge posed a solution for the complete fusion of spiral and crystalline on the plane in his books on "dynamic symmetry".[1]

Отже в основах спіралізму, згідно з Мартіном, була закладена досконала внутрішня конструкція твору, що мав виражати зрозуміле й природне, а водночас – таємниче й надприродне. Такий досконалий образ внутрішньої конструкції проклямували також експресіоністи.

Бажан завважував, що ідеї спіралізму також пов'язувалися в нього з експресіонізмом, "пошуками нового, викликаними західньоевропейською літературою, коли саме повітря було насичене ескпресіонізмом".[2] В Умані, казав Бажан, почалося також його знайомство з "Молодим театром" Леся Курбаса, що починав виявляти виразно експресіоністичні риси і з яким він активно співпрацював.

У 1922 році, молодий поет був уже в Києві, де скоро познайомився з групою футуристів, особливо з Семенком, який відкрив йому двері в літературу.[3]

---

[1]Kenneth Martin, "Construction from Within," У кн.: Stephen Bann, <u>The Tradition of Constructivism</u>, стор. 284-286.

[2]З цитованого інтерв'ю.

[3]Микола Бажан, "Вступне слово," Михайль Семенко, <u>Поезії</u> (Київ: "Радянський письменник", 1985), стор. 9.

Будучи в близьких товариських зв'язках з керівними ідеологами футуризму, Бажан приєднався на короткий час до "Аспанфуту", але, за справедливим твердженням Юрія Лавріненка, "куди більший вплив, ніж Семенко, мали, мабуть, на юнака [Бажана] експресіоністичні вистави Курбаса в 'Березолі'".[1] ("Молодий театр" у 1922 році дістав назву "Березіль").

Після розвалу "Гарту" у 1925 році Бажан став членом "Вапліте" з головним осідком у Харкові, що об'єднувала кращих письменників різних літературних прямувань і давала їм свободу "вільного вираження їхніх літературних поглядів". Скориставшися цією "свободою", Бажан та Шкурупій, що також належав до "Вапліте", живучи в Києві, розпочали в 1927 році видання журналу Бумеранг, вихід якого був, однак, засуджений як "політично безграмотний вибрик".[2]

Хоч Бажан був деякий час формально пов'язаний з групою футуристів, однак їхньої літературної доктрини він значною мірою не поділяв. Свідченням цього може послужити своєрідний трактат у формі розмови трьох друзів про гасла першого панфутуристичного збірника Семафор у майбутнє (1922), що знаходили собі підтримку з боку всіх панфутуристів аж до Нової генерації, друкованої в Харкові від 1927-го до 1930-го року. В цьому трактаті Бажан ясно висловив свої погляди на футуризм, а також на деякі інші цікаві тогочасні літературні явища.

Молодий поет Бажан прийшов під київські вогні алегоричних "семафорів" панфутуризму з нетрів провінції і здивовано, не ймучи віри самому собі, слухав двох хоробрих сміливців - Семенка й Шкурупія, які "відважилися йти поза зелений вогонь семафорів, де починалося майбутнє", тоді, коли стежки інших

[1]Юрій Лавріненко, "Микола Бажан," Розстріляне відродження (Paris: "Kultura", 1959), стор. 304.

[2]Юрій Луцький, редактор, Ваплітянський збірник (Едмонтон: Видання Канадського інституту українських студій, Видавництво "Мозаїка", 1977), стор. 99.

тогочасних письменників "вели в минуле".[1] Подивляючи їхню відвагу, Бажан усе ж таки розумів, що вони ставили свій "семафор" не на роздоріжжях, як їм здавалося, а на "тупиках",[2] і футуристичні гасла, тобто їх "семафор", був вказівкою лише "на короткий шлях до найближчого кафе".[3] Він рішуче відкидав плятформу футуризму, особливо його "чіткі, мов ґільйотина формули смерти мистецтва".[4]

Насміхався Бажан і над скованими політиканством мало розвиненими літературними критиками, що нагадували йому "дядюшок з села", шлунки яких "зовсім не перетравлювали нерозжованої їжі"[5] і знали тільки покликатися на Маркса: "Марксову бороду кожен з них зачісує собі до вподоби. Від цього Маркс у одних нагадує Софокла, а в других романтичного панича, в третіх – нашого шановного Тараса, а в четвертих – неголеного дядька з Кибинець, у багатьох – він є копією їх самих."[6]

На поради футуристів шукати натхнення в пульсі індустріялізації, Бажан відповідав, що це дуже "легко, вигідно, зручно, безтурботно", однак він увесь у пошуках і не має на меті "варитися в зім'ятому самоварі ріденької самогонної юшки рим".[7] До поезії Бажан ставив великі вимоги. Обороняючися від закидів футуристів, що він, мовляв, закоханий у сонет, поет арґументував: "Я не фанатик сонету... Просто я люблю добрий вірш. Мені дивно часом, як за римою люди не бачать вірша. Я люблю добрий вірш, і тому я толерантний. Я з любов'ю

---

[1]Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан, Зустріч на перехресній станції; розмова трьох (Київ: "Бумеранг", 1927), стор. 37-38.

[2]Там же, стор. 39.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 40.

[5]Там же, стор. 40-41.

[6]Там же.

[7]Там же.

ворушу сторінки теплих і хороших віршів."[1] На вперті наполягання, що він таки перебуває в полоні "затхлого", "пліснявого" сонета, "спадщини дурнів", Бажан категорично заявляв:

> Сонет - це не спадщина дурнів... а випробуваний, перевірений, вдосконалений і - не помиляюся, коли скажу, - вірний на 96 відсотків засіб пролізти за жилетку людей. Отже коли й тепер поезія - річ не марна й не непотрібна, то і вдосконалений засіб її - не витребенька професорів. Потрібен добрий вірш, добрий вірш радянської України, а тому: важливі не запередження, а досягнення.[2]

Бажан був одним з небагатьох тогочасних поетів, які за справжнім розвитком української культури сягали в глибокий корінь 17-го століття. Футуристам він казав: "Я люблю браму Заборовського... Я люблю органічну, міцну й нефальшовану культуру. Таку культуру Україна знала лише одну: культуру феодалізму, культуру Мазепи."[3] Мав він також свій упевнений погляд на те, що саме довело до забуття й викреслення цього періоду з історії розвитку української культури: "'народне мистецтво'. Запаморочені проклятим просвітянством 19 віку, що зросло на оцьому самому 'народному мистецтві', ми забули, - наголошував Бажан, - про раніші віки культури й діла."[4]

Футуристи намагалися переконати Бажана, що спільність між ними є, що їх об'єднують художні форми, Жовтень. Поет, однак, рішуче маніфестував свої тотально протилежні до футуризму позиції: "Я перестав мріяти про нові форми мистецтва... я перестав вірити, що завтра, або позавтра... прийде нове мистецтво юрб, площ, демонстрацій і штурмів. Ждати - так ждати. Але за таким приємним ділом я не забуваю про ненависть. Я ненавиджу!..."[5]

---

[1]Там же, стор. 41.

[2]Там же, стор. 43.

[3]Там же, стор. 44.

[4]Там же.

[5]Там же, стор. 45.

Бажан ненавидів передусім примітизованого літературного народництва – синьо-жовтого й червоного однаково: "кобиняк хазяйновитого дядька", наголошував він, "туган-баранівську кооперацію", "хуторянські маштаби", "сорочку, пасіку, 'Просвіту' –байдуже якого коліру, письменника Грінченка... в матні та вишиваній сорочці".[1] Ненавидів він літературного вакууму, витоптаних доріг, заялозених штампів, мімікрії, художніх компромісів, кінця яким не передбачав. У листі до Аркадія Любченка він писав:

> Як вирватися з такої порожнечі – сам не знаю. Багато дверей зачинено, а ломатися в одкриті двері – це в творчості найгірший вихід, що може бути виходом геть з літератури. Коли ж намагаєшся розчинити, а то й розломити зачинені двері – то за це б'ють і обзивають вчинок такий бешкетом, що його в нашій цнотливій, як стара діва, літературі всілякі євнухи ніяк не можуть стерпіти.[2]

Не дивно, отже, що для Бажанових унікальних у тому кліматі поглядів на літературу й таку ж його унікальну творчість, переважаюча більшість тодішніх критиків не могли знайти суттєвого визначення. Найлегше було, через короткотривалу формальну приналежність цього поета до групи панфутуристів, характеризувати його як футуриста. Однак у загальному створювалася проблема, подібна до тієї, в якій була творчість Василя Стефаника.

Пролетарський критик Сергій Пилипенко добачав у Бажана тільки футуризм.[3] Борис Коваленко зараховував його до "реакційної романтики".[4] Фелікс Якубовський називав його в 1927 році "наймолодшим епігоном українського футуризму",[5] рік пізніше знаходив уже аналогії до творчости та

---

[1]Там же, стор. 46.

[2]Микола Бажан, З листа до Аркадія Любченка, Київ, 22 березня 1928. У кн.: Юрій Луцький, ред., Ваплітянський збірник, стор. 94.

[3]С. Пилипенко, "П'ятиріччя Плугу," Культура і побут; додаток до Вістей, 13-14 (1927). У кн.: А. Лейтес і М. Яшек, Десять років української літератури, т. 2, стор. 361.

[4]Б. Коваленко, "Літературна клоунада," Молодняк (1927), стор. 100.

[5]Фелікс Якубовський, "Київські українські поети," Глобус (Київ, 1927), стор. 123.

програм Поліщука, а водночас до таких видатних неоромантиків, як Юрій Яновський. Якубовський завважував Бажанів "далеко вище понад звичайний, пересічний поетичний рівень", і, врешті, признавався, що не знає насправді, до якого "літературного річища" він належить.[1] Того ж року цей критик зробив ще одну цікаву спробу клясифікувати якось Бажана й приходив до висновку, що "Бажан від опертої на футуристичне гасло романтики майбутнього й почасти сучасного життя досить легко перейшов до романтики минулого, до розриву з загальними завданнями не тільки футуризму, а й загалом сучасної літератури".[2]

Маючи надію, що Бажан "переборе ті суб'єктивні перешкоди", Володимир Василенко пророкував йому "найпевніший і найкоротший шлях до слави".[3] Михайло Доленґо уважав, що Бажан був репрезентантом "войовничого неоромантизму, виробленого цілком на новому ґрунті революційних часів",[4] але не позбавленого цілком "решток ідеалізму з впливами футуризму"[5] та "конкретними нормами конструктивістичного напряму".[6]

Певний висновок з такого накопичення різних літературних асоціяцій зробити, звичайно, важко. Не пробував дошукуватися якоїсь логіки в цій плутанині й сам Доленґо, вдавшися до стереотипного на той час арґументу: "Така ситуація – твердив він – довела, що наявна доба його розвитку позначилася недостатніми зв'язками з сучасним йому живим пролетарським

---

[1]Фелікс Якубовський, "По українських журналах," Критика, 3 (Харків, 1928), стор. 109.

[2]Ф. Якубовський, Силуети сучасних українських письменників (Київ: Видавництво "Культура", 1928), стор. 23.

[3]В. Василенко, "'Літературний ярмарок'," Критика, 2 (1929), стор. 25.

[4]М. Доленґо, "Монументальна лірика," Критика, 7-8 (1929), стор. 70.

[5]Там же, стор. 74.

[6]Там же, стор. 84.

оточенням."[1]

Володимир Ковалевський категорично клясифікував Бажана як "реакційного" неоромантика, що ставив у центрі своєї творчости ідеальну людину, надмірно наголошував етичні почуття, "фетишизував слово", що ставало, мовляв, "знаряддям мистецтва для мистецтва."[2]

Петро Мельник, один з теоретиків панфутуристичної Нової ґенерації, заявляв, що Бажан мав спільне з футуристами тільки те, що характеризувало багатьох тодішніх початкуючих поетів: "розвалювати міцну фактуру клясичних буржуазних мистецьких зразків",[3] і якщо "деструктивні елементи в нього зустрічалися, то й вони - відзначав цей критик - були сповнені пошуків естетичних цінностей: естетизація деструктивних засобів призвела його до взагалі естетизму, за рахунок клясового спрямування".[4] Бажанову поему "Сліпці" Мельник характеризував як крайній естетизм, що "доводив до безнадійного академізму й реакції".[5]

Дві частини Бажанової історичної поеми "Сліпці" були друковані в журналі Життя й революція в 1930-1931 роках. Третя частина ніколи не побачила світу. Поема досі залишається проскрибованою й видаленою з поетової літературної спадщини. Про неї не згадується ані в бібліографічних показниках творів автора, ані в українських радянських енциклопедіях.[6]

Найбільше уваги, здається, присвятив Бажанові Яків Савченко, який започаткував свою діяльність у 1918 році, за часів української державности, в

---

[1]Там же.

[2]В. Ковалевський, "Від себе до нас," Життя й революція, 9 (1929), стор. 116.

[3]Петро Мельник, "Три роки," Нова генерація, 11 (1930), стор. 20.

[4]Там же.

[5]Там же, стор. 21.

[6]У 1965 році поема Сліпці вийшла окремою книжкою у видавництві "Сучасність" з передмовою Богдана Кравцева.

Літературно-критичному альманасі, однак скоро зумів перейти на позиції марксистської літературної критики, зберігаючи в основі своїх літературних оцінок лише деякий естетичний принцип, що небагато перевищував естетичні погляди старих українських романтиків, наприклад Пантелеймона Куліша. Савченко високо оцінював письменників з стихійним оптимізмом, з виразними позитивними емоціями, неодмінно активних у громадському житті та гостро критикував тих, у кого проривалися мінорні тони, негативні емоції, інтеліґентське трактування тем, відрив від громадських інтересів. У кращих письменників він дошукувався повороту до формально-естетичних категорій минулого, негативно оцінював неоклясиків, і Бажана зараховував до їхніх епігонів. Критик писав, що Бажан, який "ще недавно писав поезії, повні революційної енергії... тепер перебиває копії неоклясичних зразків, головно Рильського, блукаючи в хитких туманах своїх невиразних переживань".[1] Однак, проаналізувавши докладніше Бажанові збірки поезій 17-й патруль (1926) та Різьблена тінь (1927), Савченко приходив уже до висновку, що на тлі тогочасної "пересічної поезії, затиснутої в рамки трафаретів і убійчо трафаретної лірики",[2] Бажан яскраво вирізнявся "культурою, зрілістю, і безперечною глибиною світогляду",[3] хоч і з залишками "неприємних інтеліґентських розумувань та зниженим ідеологічним спрямуванням".[4]

Глибокий "світогляд" і неглибока "ідеологія" – з такої "філософії" виходив Савченко, штучно розмежовуючи тотожні системи понять. І тому, що в Бажана були "розбіжності" між світоглядом та ідеологією, він "зазнавав поразки

---

[1]Яків Савченко, Поети й белетристи (Харків: Державне видавництво України, 1927), стор. 31.

[2]Яків Савченко, "Мертве й живе в українській поезії," Життя й революція, 2 (Київ, 1929), стор. 128.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 129. (Підкреслення мої).

як поет".[1] Це й був, на думку Савченка, єдиний його "негатив", а поза тим Бажан усе таки був "поет інтелектуальний... сконденсованої мислі, сильного й активного думання",[2] "не масовий поет".[3]

Після появи Бажанової третьої збірки віршів Будівлі (1929), Савченко написав велику рецензію, розглянувши її знову ж на фоні загальної, катастрофічно зниженої віршової техніки, нудної версифікації, індивідуальної знівельованости, примітивности, разючої малокультурности, що прикривалася "голосною тематикою, найактуальнішими гаслами".[4] Розхваливши Бажана як майстра слова й застосувавши водночас принцип партійних постанов, Савченко підійшов у притул до поетових "світоглядних" та "ідеологічних" позицій, склясифікував його поза існуючими літературними напрямами, відвів йому специфічне місце в літературі за високий драматизм у його поезії, за сильну стилеву гостроту,[5] і тут же робив важливий висновок, що дальший розвиток поета буде можливим

> ... лишень за умов цілковитого внутрішнього зростання... в нашу епоху і безнастанного виборювання світогляду, пройнятого ідеями й патосом, адекватним добі... Це, власне, означає: остаточно перебороти в собі рештки дрібно-буржуазного індивідуалізму, рештки інтелігентської роздвоєности; дрібненьку свідомість своєї інтеліґентської відокремлености, перемогти тенденції внутрішнього самозамикання.[6]

Дидактичні трактати на адресу Бажана, намагання за всяку ціну перевиховати його, можна пояснити з історичної перспективи тим, що він був одним з найсильніших поетів наймолодшої ґенерації й тому його треба було

---

[1]Там же.

[2]Там же, стор. 131.

[3]Там же, стор. 133.

[4]Яків Савченко, "Боротьба за світогляд; про творчість Миколи Бажана," Життя й революція, 4 (1930), стор. 104.

[5]Там же, стор. 106.

[6]Там же, стор. 128.

неодмінно зберегти, щоб згодом використати для гасел комунізму як покірне знаряддя партії. І партія остаточно "підсумувала" Бажанові світоглядні позиції статтею свого речника А. Чепурнюка, детально "розшифрувавши" поетові твори, а зокрема поему "Число", друковану в 1931 році. У цій поемі знайдено було врешті Бажанове філософське кредо, його ідеалістичний кантівський світоглядний стрижень, самостійне шукання пружини історичних процесів та знаходження їх у "числі", тобто фетишизації числа як такого, що нібито в уявленнях Бажана "перетворювалося на 'володаря', на 'монарха', на 'абсолют', що підкоряє собі і скеровує всі процеси історичного розвитку суспільства".[1]

Бажанові приписувалося, що в цій поемі він модернізував першооснову ідеалістичного духу, вклавши його зміст в абстракцію числа. Таким чином поема "Число", доводив Чепурнюк, "цілком і повністю стояла на кантівських засадах" і "кардинально заперечувала марксо-ленінське розуміння історії".[2] Поетові ставилися вимоги скинути з себе "заяложенний ідеалізм", який, мовляв, "тяжив над ним важким грузом";[3] зійти з позицій "розгубленого буржуазного інтеліґентства";[4] визбутися мотивів "буржуазно-націоналістичного ґатунку";[5] "рішуче й круто змінити той шлях, яким він ішов досі".[6] Нагадувалося молодому поетові, що "комуністична партія розторощила вже" подібні ухили Хвильового та що він "повинен розуміти" й "домагатися перелому у своїй творчості".[7]

[1]А. Чепурнюк, "Поезія 'вишуканих катастроф' ідеалістичної філософії," Червоний шлях, 1 (1934), стор. 178-179.

[2]Там же, стор. 179.

[3]Там же, стор. 180.

[4]Там же, стор. 182.

[5]Там же, стор. 184.

[6]Там же, стор. 186.

[7]Там же.

Спіралізм, з якого Бажан починав, пропахле експресіонізмом повітря, яким він надихав свою поезію, поставили перед ним питання – бути чи не бути? Він вибрав бути, і навіть у найважчих умовах, під Дамоклевим мечем, умів творити добру поезію.

В українській критичній думці на Заході питання літературного експресіонізму мало висвітлене. М. Глобенко, наприклад, обмежився тільки до одного твердження: "Експресіонізм взагалі поширений в українській літературі 1920-х років, дав своєрідного поета Т. Осьмачку... М. Бажан починав писати під футуристичними й експресіоністичними впливами."[1]

У периферійних згадках про Бажана, критики переважно зараховували його до експресіоністів. Слушно завважував Юрій Лавріненко, що Бажан "намацав свій власний експресіоністично-барокково-романтичний стиль".[2] Лавріненкове "барокково-романтичне" визначення можна пояснити словами Володимира Державина, який доводив, що український експресіонізм був своєрідним і його тільки "умовно можна назвати експресіонізмом".[3] Цей же критик також називав Тодося Осьмачку та Миколу Бажана кращими українськими експресіоністами.[4]

Подібно характеризував Бажанову творчість Василь Барка, щиро жаліючи, що "найвидатнішого архітекта віршу, якого знає наш Схід", примушено "слухняно погасити протуберанці патосу".[5] Цього поета він слушно клясифікував як

[1]Микола Глобенко, З літературознавчої спадщини (Париж: Націоналістичне видавництво з Европі, 1961), стор. 34.

[2]Юрій Лавріненко, Розстріляне відродження, стор. 304-305.

[3]В. Державин, "Кристалізація літературних розбіжностей," Заграва (Ауґсбурґ, 1946), стор. 38.

[4]В. Державин, Антологія української поезії (Лондон: Вид-во Спілки української молоді у Великій Брітанії, 1957), стор. 20.

[5]Василь Барка, Хліборобський Орфей або клярнетизм (Мюнхен: "Сучасність", 1961), стор. 14.

"експресіоністичного романтика", а його поеми називав "магнетично-могутніми".[1]

Проте, якщо взяти за альфу й омеґу зізнання самого Бажана, висловлені в згадуваному вже інтерв'ю, то найістотніше підійшов до визначення його стилю Іван Кошелівець: "Своєрідність його ритмічного строю в результаті уявляється мені, як важко кований, наче з твердого матеріялу вірш, либонь не без впливу конструктивізму й експресіонізму, ніби у відчутно геометричних контурах".[2]

Другим визначним представником в експресіоністичній поезії прийнято вважати Тодося Осьмачку, ім'я якого критики часто ставили поруч з Бажановим. У прозі елементи експресіонізму дехто знаходив у Григорія Косинки, сплутуючи його імпресіонізм з динамічними драматизаціями Стефаника.[3] Експресіонізм також відбився деякою мірою в драматичних творах Миколи Куліша, а найсильніше в сценічному мистецтві, репрезентованому театром "Березіль" під керівництвом Леся Курбаса.[4]

Повертаючися до питання "конструктивізм чи експресіонізм?" та до висновків Державина про "умовність" українського експресіонізму, необхідно звернутися до тез авторитетних дослідників світового експресіонізму, щоб це явище чіткіше з'ясувати. Цитований уже Ульріх Вайсштайн твердить ще й наступне:

---

[1]Василь Барка, Земля садівничих (Мюнхен: "Сучасність", 1977), стор. 85.

[2]Іван Кошелівець, Сучасна література в УРСР (Мюнхен: Видавництво Пролог, 1964), стор. 118.

[3]А. Шамрай, Українська література; стислий огляд, стор. 191; П. Лакиза, "Про сни золоті й слова - карбовані," Молодняк, 10 (1927), стор. 95; Ю. Лавріненко, "Григорій Косинка," Розстріляне відродження, стор. 459.

[4]Наталя Кузякіна, Нарис української драматургії, т. 1 (Київ: Радянський письменник, 1963); Наталя Кузякіна, Драматург Микола Куліш (Київ: Радянський письменник, 1962); Ю. Лавріненко, "Микола Куліш," Розстріляне відродження, стор. 641-657 та 877-893; Romana Bahrij Pikulyk, "The Expressionists Experiment in Berezil': Kurbas and Kulish," Canadian Slavonic Papers, 2 (1972), стор. 324-343.

> ... literary expressionism was not a movement in the strict sense of the word, i.e., to use René Wellek's definition, a body of "self-conscious and self-critical activities" resulting in "consciously formulated programs". It was, rather, a syndrome of thoughts and feelings... giving rise to certain techniques and engendering a preference for certain types of subject matter [...]
>
> So diverse have been the opinions, still held by the artists themselves as well as by the literary historians and critics, as to who should, and who should not, be regarded as an expressionist that no universally accepted grouping is available.[1]

Отже проблема "умовности" експресіонізму, а з нею й питання яких письменників можна з певністю називати експресіоністами, стояли й стоять не тільки в українській, а й у світовій літературній критиці.

Український "Авангард" або, за терміном, наданим йому критиками – конструктивізм, як виказали аналізи його постулятів, був співзвучним з західнім експресіонізмом, і тому, застосовуючи універсальну формулу "умовности", маємо всі підстави визначати тенденції "Авангарду" експресіоністичними.

Експресіонізм, згідно з Вальтером Сокелем, у своїй другій фазі був рішучою реакцією на неоромантизм, однак у своїй першій стадії він мав з ним помітні аналогічні риси. Аналізуючи творчість Гайнріха Манна, Сокель відзначав:

> The best example of the close link between the narcissistic Neo-Romantic aestheticism of the turn of the century and the genesis of Expressionism is... Heinrich Mann... Even in his early, Neo-Romantic period Heinrich Mann wrote "Pippo Spano", the story of an artist, which, though typically Neo-Romantic, is at the same time highly significant for the psychological genesis of Expressionism.[2]

Такого твердження, як виявили критичні досліди, не можна застосувати до першого українського експресіоніста на порозі 20-го століття Василя Стефаника. Однак наведені тут нехай і невиразні твердження Сокеля ще раз засвідчують, що розвиток експресіонізму й неоромантизму на певному етапі збігався.

---

[1]Ulrich Weisstein, "Expressionism in Literature," Dictionary of the History of Ideas, стор. 206.

[2]Walter H. Sokel, The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1959), стор. 120.

Переходячи до початків українського неоромантизму, треба відзначити, що його гасла були найсильніше заманіфестовані в українській літературній критиці та що їх можна назвати національною ознакою модерного українського літературного світогляду.

6. НЕОРОМАНТИЗМ

Неоромантизм виник наприкінці 19-го століття - в час раптового технічного розвитку, що ніс з собою безпрецедентний динамізм в усіх ділянках людського життя, висував нові критерії естетичних понять, стимулював новаторські тенденції в літературі, прискорював швидкість переоцінки філософських та мистецьких вартостей. З технологічними процесами тісно в'язалося явище урбанізації - заникання села як центру продукції й родинної самовистачальности та раптового зростання міста з його індустріялізацією і культурними осередками. Влада переходила в руки технічної інтеліґенції та мас. Це нове явище влучно характеризував Ортеґа-і-Ґассет:

> Міста повні людей. Доми повні пожильців. Готелі повні гостей. Поїзди повні подорожніх. Каварні повні публіки. Променади повні прохожих. Приймальні славних лікарів повні хворих. Вистави повні глядачів. Пляжі повні купальників. Питання, яким раніше ніхто не журився, стає майже постійною проблемою, де знайти місце?[1]

Юрба, як називав ці маси Ортеґа, раптом ставала видимою, влаштовувалася на кращих місцях у суспільстві й починала накидати йому свої простацькі прагнення й смаки. У такому соціяльному укладі підпорядковування, за словами Ортеґи-і-Ґассета, "простим умам, що осмілювалися проголошувати своє право на простацтво",[2] формувався новий літературний напрям, що на переломі 20-го століття дістав назву неоромантизм.

Вирішальними у встановленні терміну неоромантизм на означення нового літературного напряму в німецькій літературі, де він найсильніше проявлявся, були критичні роботи Оскара Вальцеля. Досліджуючи старий романтизм, він науково доводив відродження його філософії, дихотомії, тез та антитез, багато суперечностей щодо змісту й форми, ідеї й досвіду, раціоналізму та

[1]Хосе Ортеґа-і-Ґассет, Бунт мас, Переклад з еспанської Вольфрама Бурґґардта (Нью-Йорк: ООЧСУ, 1965), стор. 15.

[2]Там же, стор. 21.

ірраціоналізму в новонароджених неоромантичних тенденціях.[1]

Характеризуючи неоромантизм, критики часто підкреслювали його "войовничі" риси - поборювання міщанства, вульгаризму, матеріялізму, індустріялізації, механізації життя, утилітаризму. Неоромантиків найчастіше називали письменниками "нових течій", "декадентами", "символістами", що лише іноді мало своє виправдання.

Нові европейські літературні процеси досягали з часом східньослов'янських країн, де критика реаґувала на них з подивом та нерозумінням. Термін модернізм, який у західньоевропейських країнах застосовувався на визначення нових літературних тенденцій кінця 19-го століття, в українській та російській літературах, наприклад, мало вживався. Популярними були терміни декадентство та символізм. Термін декадентство застосовували в більшості ті літературні критики, які сприймали нові віяння з упередженням. До терміну ж символізм вдавалися критики передовішого спрямування, в тому числі й деякі українські критики, які забігали дещо вперед, ототожнюючи своїх новаторів з представниками подібних прямувань на Заході. Згодом плутанину всіх цих понять німецькі критики, на чолі зі згадуваним уже Вальцелем, охопили терміном неоромантизм, що набув непохитного авторитету, зокрема в літературах німецькій та східньослов'янських.

Неоромантизм уважається продовженням романтизму, але не як його безпосередній історичний спадкоємець, а як добровільний поворот нової ґенерації письменників до філософії й системи естетичних цінностей, які романтики напевне самі могли б розвинути, якби досягнули були свого апогею. Отже, відроджуючи старий романтизм з його гаслом "свобода особистости", неоромантики прагнули не тільки актуалізувати гасла своїх далеких

---

[1] René Wellek, "Romanticism in Literature," Dictionary of the History of Ideas, v. 4 (New York: Charles Cribner's Sons, 1973).

попередників, а й змінити естетичні норми, поламати закони внутрішніх обмежень, що вели літературу до неминучої стагнації. Свої прагнення неоромантики здійснили лише частково. Пута порвав остаточно символізм та інші стилі, що йшли паралельно чи приходили на зміну символізмові, але в основах своїх далі плекали зерна романтизму.

Перший етап розвитку неоромантизму характеризувався тим, що його герої шукали ідеально інтеґрованого світу та аналізували різні явища суспільного життя не з соціологічного, а з психологічного аспекту, драматизуючи свій психічний стан та любовні переживання. Замість соціології, вихідною точкою аналізу стала психологія, а слово "душа" набрало вийнятково упривілейованого значення.

У неоромантизмі поєднувалося дві скрайності, що особливо відчувалося в культурній сфері на порозі двох століть. Наскільки раніше життєвий уклад був стабільним та гармонійним, настільки тепер він відзначався контрастами, суперечностями, дисонансами. Неоромантики намагалися, з одного боку, шукати високих ідеалів, протестували проти виґідної бездіяльности, а з другого – проповідували незалежну ні від чого творчість, відірвану від реального життя, шукали особливих потрясень, плекаючи одноразово і високі ідеали, і хворобливі галюцинації з розрахунком на досконалість та вийнятковість.

Застій европейської культури, зниження естетичного рівня в мистецтві зокрема гостро відчував Фрідріх Ніцше, філософську базу якого заклали в свої концепційні основи европейські неоромантики, базуючися переважно на його творі Also Sprach Zarathustra; Ein Buch fur Alle und Keinen (1883).[1] З філософією Ніцше дещо в'язався й український неоромантизм.

Велику ролю в формуванні неоромантичного напряму відіграв також провісник французького символізму Шарль Бодлер, естетична доктрина якого

[1]Перший український переклад цього твору появився в 1910 році в Коломиї. Переклав Лесь Гринюк.

звела мости між романтизмом та неоромантизмом. У своїх естетичних поглядах Бодлер обстоював автономію мистецтва, засуджуючи дидактизм, філософські й політичні тенденції в літературі, підкреслював ролю інтелекту в творчих процесах, і хоч не висував гасла "мистецтво для мистецтва", але вважав, що "поезія не має іншої мети, крім тільки поезії" та що чим швидше мистецтво визволиться від декадентизму, тим скорше воно наблизиться до чистої краси.[1]

На естетичних основах Бодлера виросли французькі символісти, найвидатнішими представниками якого були Стефан Маллярме та Поль Верлен.

Англійський неоромантизм пов'язувався з естетикою своїх попередників прерафаелітів, які виходили з переконання, що мистецтво є не тільки втіленням краси, але й пошуками за новими почуттями та новими емоційними переживаннями. У цей період ставало тут голосним гасло "мистецтво для мистецтва". Новий напрям в англійській літературі репрезентували Дж. Мур, Е. Давсон, ранній В. Б. Ейтс та Оскар Вайлд.

У французькій та англійській критиці на окреслення відповідного перехідного періоду до нового мистецтва термін неоромантизм, майже, не вживався. Це явище з'ясовувалося лише як поворот до романтизму.

У Німеччині неоромантизм часто перехрещувався з експресіонізмом та символізмом. Поет-символіст Стефан Ґеорґе, наприклад, виходячи з неоромантичних уявлень, зображав незрівнянно-гордих героїв, далеких від тривіяльностей повсякденного життя. Ґергардт Гауптман, так само відійшовши від натуралізму, дав клясичні зразки неоромантичних творів. У Норвеґії найбільшу ролю в розвитку неоромантизму відіграв Генрік Ібсен, в Еспанії – Ґарсія Льорка.

У Росії письменники обговорюваного напряму в першій своїй стадії намагалися йти за зразками французького символізму; в другій – були рішуче

[1] René Wellek, A History of Modern Criticism: 1750-1950, v. 4 (New Haven and London: Yale University Press, 1971), стор. 435.

під впливом німецького неоромантизму, хоч і воліли називати себе символістами. Однак, незацікавлена спеціяльно символізмом критика, а також такі, наприклад, письменники, як Д. Мережковський та К. Бальмонт називали ці тенденції в російській літературі неоромантичними. Російський дослідник Ф. Браун також проводив виразну аналогію між німецьким та російським неоромантизмом, обминаючи зовсім терміну символізм. Німецький романтизм, писав він, відродився в нових художніх формах, але з старою ідеологією, і настрої, що їх переживає російське письменство, є тотожними до тих, які колись переживав німецький романтизм, а тепер неоромантизм.[1]

Першою ластівкою польського неоромантизму був Казімієж Пшерва-Тетмаєр. Перша його збірка, забарвлена неоромантичними тенденціями, вийшла друком у 1884 році. Найвидатнішим представником цього напрямку в польській літературі вважається Станіслав Виспянський. У 1890 році польські неоромантики об'єдналися в групу, назвавши її "Молода Польща" на зразок "Молодої Скандинавії" та "Молодої Німеччини", а перший маніфест Станіслава Пшибишевського появився у 1899 році. Найбільше консеквентними пропагаторами польського неоромантизму були Станіслав Пшибишевський та Зенон Пшесмицький-Міріям. Захоплений метафізичними проблемами творчости, Пшибишевський, подібно до Брюсова, проголошував, що поезія - це абсолют поетової душі, "чистої, святої, глибокої й таємничої".[2]

Пшибишевського ерудиція, його здібність заворожувати польську інтеліґенцію своїми трактатами, відкривала польському неоромантизмові широкі обрії й від самого початку створила міцні основи й відповідний клімат для творчости молодих письменників. У подібній площині формулював свої теорії

[1]Цитовано за: С. А. Венгеров, "Этапы нео-романтического движения," Русская литература XX века: 1890-1910, т. 1 (Москва: Изд. Т-ва "Мир", 1914), стор. 23.

[2]Maria Podraza-Kwiatkowska, Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski (Warszawa: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1973), стор. 400-401.

також Міріям, якого критика вважала першим польським естетом.

Український неоромантизм виступав майже паралельно до неоромантизму російського та польського. Проте з огляду на довготривалий період українського літературного народництва та нерівну боротьбу, що її українським неоромантикам доводилося постійно зводити з теоретиками народництва, цей напрям оформлювався повільно й несміливо.

А. ДЕКАДЕНТИЗМ

Український неоромантизм, як до такої ж міри й неоромантизм російський та польський, порівнюючи з літературою західньоевропейською, появився значно пізніше. Коли в Англії вже в середині 19-го століття Прерафаеліти прокладали шляхи новому літературному напрямові, виступаючи проти індустріялізації та відроджуючи старий романтизм і коли в цей же час французькі парнасці проповідували вже теорію "мистецтво для мистецтва", то на Україні ще в останній декаді 19-го століття непереможно панували догми літературного народництва, що накладали на літературу риси типового провінціялізму, звужували її літературні виднокруги, спричинювалися до вад, притаманних літературам усіх поневолених народів. Загони критиків, виходячи з позицій дефензивного народництва, не допускали найменших відхилів від проголошуваних старосвітських постулятів і не вдавалися до найменших літературних експериментувань.

У такій ситуації про тяглість та послідовність літературного розвитку, на зразок европейських країн, не могло бути мови. Формуючися в специфічних політичних обставинах, в іншому ритмі суспільного життя, українська література не могла по-справжньому йти впарі з розвитком інших передових літератур світу.

Український неоромантизм починав зарисовуватися лише в середині 1890-х років. Україна в цей час так само, як і її сусідні країни, Росія та Польща, тількищо стала повільно індустріялізуватися. Під впливом міста намітився процес формування нової інтеліґенції. В малих маштабах тут відбувалося те, що можна було спостерігати у великих розмірах у житті Західньої Европи половини 19-го століття.

З новим ритмом життя приходили нові форми мистецтва. Вдосконалювалася мова, відроджувалася активніша романтика, що протестувала проти "юрби", реабілітувала "таємні порухи душі". Молоді письменники кинули гасло европеїзації української літератури, гостро поставили питання про застарілість народницьких літературних канонів та потребу змінити їх новими естетичними законами.

Українська література, завважував Іван Франко, поступово ставала неподібною до школи своїх попередників, "де все підігнано під один шабльон, під одні правила, а чим раз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фіґур, де панує безконечна різнородність явищ і течій."[1]

Отже, кінець 19-го століття позначився вже помітними зрушеннями, більшими, ніж колинебудь в історії українського письменства. "Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів, суперечних течій, полеміки, різнородних думок і змагань тихих, але глибоких переворотів",[2] відзначав Іван Франко, аналізуючи період занепаду, що передував народженню нового літературного напряму, який в українській літературі, покищо, не мав ані виразних контурів, ані відповідної назви.

[1] Іван Франко, "З останніх десятиліть XIX в.," Літературно-науковий вістник, т. 15 (1901), стор. 128.

[2] Там же, стор. 1.

Народницька критика презирливо називала письменників цього напряму "декадентами", "апостолами краси", "поклонниками 'штуки для штуки' ", "безбатченками". Саме в такому дусі термін декадентство уперше застосував в українській критиці Іван Франко в 1891 році, характеризуючи французький символізм:

> Батьківщиною декадентства... є Франція, вірніше той величезний резервуар затхлого повітря - Париж; гніздо, в якім вилупилося декадентство. [...] На людей, що займалися політикою і суспільними питаннями вони дивилися з співчуттям, як на диваків, що марнують свої сили...
>
> Цей напрям "відмови від ідей", перенесений у галузь мистецтва, і породив сучасне декадентство... потяг до заглиблення у вир власного пустого "я". [...]. Поетика декадентства наскрізь паталогічна, близька до певного роду божевілля... вічне копирсання у власній душі... безсумнівно стан хворобливий, який свідчить про обмеження кругозору, про упадок того, що робить людину людиною... Перебільшений індивідуалізм... є хворобою і остаточно приводить до божевілля.[1]

Найосоружнішими "декадентами" для Франка, вихованого все таки в традиціях народницького духу, були Поль Верлен, якого він називав "постаттю наскрізь патологічною",[2] Стефан Маллярме, у віршах якого знаходив лише "ляпанину без ніякого значення",[3] і, врешті, осоружними були всі, хто писав у дусі Ніцше, хто йшов слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка, Ібсена, хто був "втаємниченим у спеціяльну декадентську містику".[4]

У цей же, приблизно, час дещо відмінно визначав "декадентство" Василь Щурат, розуміючи під цим терміном, як і Франко, символізм. Обидва критики однаково жили інтересами західньоевропейської літератури й пильно стежили за її процесами. Оцінюючи творчість тих самих поетів, що й Франко, Щурат підреслював не тільки їхні негативні, а й позитивні риси, відзначав, "що їхні

[1]Іван Франко, "З галузі науки і літератури," Твори в двадцяти томах, т. 18 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 194-198.

[2]Іван Франко, "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах," Твори..., т. 18, стор. 507.

[3]Іван Франко, "Стефан Маллярме," Твори..., т. 18, стор. 513.

[4]Іван Франко, Із секретів поетичної творчості (Київ: Радянський письменник, 1969), стор. 145.

змагання в результаті показалися успішними, а плоди їх природного таланту визначалися і природністю і красою".[1] Поезія декадентів, писав Щурат, це поезія "дрібних, хвилевих настроїв, з котрих, безперечно, складається життя. Які бувають ті настрої, яке їх джерело - се меншої ваги", важливість полягає в нюансах настрою та вмінні передати їх з точністю, і "тій точності завдячувати треба всю красу і силу передових декадентських поетів - Бодлéра і Верлена".[2] Говорити про найделікатніші, невимовні настрої душі, - завважував Щурат, - буденна мова стає недостатньою: "Тоді з конечности треба послуговуватися метафоричною мовою символів, так само, як послуговувалися нею містики, щоб пояснити таємничі відносини людського духа до божества."[3]

Щурат у той час добре розумів і поділяв ідеї модернізму, однак так само волів не пропаґувати їх для української літератури, вважаючи, що ними "вільно бавитися Франції, та не вільно тому в кого є ще обов'язок кінчати недовершене діло".[4] Він також остаточно виходив з позицій, що література повинна бути підпорядкована стратегії ствердження народу й вірив, що тільки у вільній державі, "скоро вже раз прийдеться говорити про найделікатніші, найтонші, а тим самим майже невимовні настрої душі".[5] Цей кінцевий погляд на завдання літератури переважив - Щурат незабаром перейшов у табір народництва.

Франко був меншим дипломатом - він гнівно заперечував позитиви й рішуче наголошував негативи. Він непохитно стояв на становищі, що поет мусив бути передусім громадянином, народним пророком та борцем за народні ідеали.

[1]Василь Щурат, "Французький декадентизм у польській і великоруській літературі," Зоря, 9 (1896), стор. 179.

[2]Там же, стор. 180.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 197.

[5]Там же.

Однак це тільки один край Франкової правди – це те, що він проголошував з своєї літературно-критичної трибуни. Другий край – це його зріла поетична творчість, в яку, як він сам казав, всупереч його волі "вскакували романтичні чортики", що аж ніяк не гармонізували з проголошуваною ним програмою народницького догматизму. У своїй епістолярній літературі він висловлювався з цього приводу дуже ясно. На листовний закид Михайла Драгоманова, зроблений Франкові в 1885 році, про те, що в його драмі Сон князя Святослава "немає ні поезії, ні тенденції, а лише негодяще вскакування в романтику та неоклясику",[1] Франко відповідав:

> Ваш суд мене не здивував, а тим менше вразив. Я його від Вас і надіявся, хоч так, як є, він мені видається трохи за острим... Ви трохи невірно оцінюєте сам характер мого таланту. Я вдачею своєю більше романтик, ніж реаліст. Всі речі реального змісту, які я писав, справляли мені при писанні більше муки, прикрости, зденервування, ніж ті романтичні "скоки", при котрих я просто спочиваю душею.[2]

Найтиповішим втіленням Франкових романтичних "скоків" була його збірка поезій Зів'яле листя (1896), яку, хоч як це парадоксально може звучати, треба вважати за першу квітку українського неоромантизму. Від каменярських настроїв одержимої служби народові, за достеменною характеристикою Миколи Зерова, "істинного поета Франка потягнуло в бік естетизму, в бік повного виявлення його творчої індивідуальности".[3]

Франкова містифікаційна передмова до першого видання збірки Зів'яле листя проливає дещо світла на його драматичну роздвоєність. Розуміючи неспівзвучність своєї нової поезії з теоретичними основами панівного світогляду

---

[1] М. Драгоманов, "Лист до Івана Франка," 23 лютого 1885, Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України; Листування І. Франка і М. Драгоманова, т. 1, Збірник Історично-філологічного Відділу, ч. 52 (Київ: Всеукраїнська Академія наук, 1928), стор. 495.

[2] Іван Франко, "Лист до М. Драгоманова," 13 березня 1895, Матеріяли..., стор. 496.

[3] Микола Зеров, До джерел; історично-літературні та критичні статті (Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967), стор. 145.

й, очевидно, свідомо маскуючися перед народницькою критикою, поет приписав свої вірші фіктивному авторові, своєму "покійному приятелеві", людині "слабої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям та мало здібним до практичного життя".[1] "Приятель" залишив щоденник з поезією,

> ... писаною прихапцем, ночами... були се переважно ліричні оклики, зітхання, прокляття та бичування себе самого, а оповідання про факти дуже мало... ...та серед тієї полови попадалися місця повні сили й виразу безпосереднього чуття, місця такі, в котрих мій покійний приятель, хоч загалом не сильний у прозі, видобув зі своєї душі правдиво поетичні тони.[2]

"Приятель" був, однак, "розважний". Зрозумівши свою неспроможність творити "практичну поезію", він "раз у своєму житті здобувся на рішучий крок: пустив собі кульку в лоб", щоб "не заважати собі й іншим".[3]

Народницьку критику Франкові, звичайно, вдалося затуманити й вона, не зрозумівши духу нового художнього відкриття, збентежено мовчала. Зате збагнув цей дух Василь Щурат і в ширшій характеристиці про творчість Франка тонко проаналізував розщепленість його світогляду, неминучі з цього приводу наслідки для його літературно-критичної й поетичної діяльности та реакцію на цю двоїстість думаючих читачів, які, писав Щурат, "похитували головами на його критичні студії, а одушевлялися його поезією".[4] Хоч гасло "мистецтво для мистецтва" Франко тлумачив негативно, продовжував Щурат, вважаючи сам, що воно повинне завжди стояти на службі народу, однак,

> ... між волею, а ділом лежить велика пропасть, котру перескочити не все вдається Франкові. Отим-то між численними творами Франка стрічаються такі поезії та новелі, котрі треба вважати випливом поперед поставленої тенденції, як також такі, з котрих тенденція випливає сама, мимо волі автора. Перші - то вдатні скоки поета, та зате менше вдатні поезії і

---

[1]Іван Франко, "Переднє слово до першого (львівського) видання," <u>З вершин і низин</u> (Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1922), стор. 634.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]Василь Щурат, "Іван Франко," <u>Зоря</u> (Львів, 1896), стор. 16.

новелі; другі – невдатні скоки, але зате перли артизму.[1]

Розмежовуючи Франкову зовнішньо-ефективну поезію, що "робить враження "риторики" й поезію "артизму", Щурат висловлював воістину приголомшливе для поета спостереження:

> Крім агітаційної й епічної поезії, знаходимо у Франка й чисту лірику... цикль любовних поезій Зів'яле листя, котрий можна уважати об'явом декадентизму в українській літературі, розуміється тоді, коли під декадентизмом будемо розуміти... розумне і артистичним змислом ведене змагання до витвору свіжих, оригінальних помислів, образів, зворотів мови і форми.[2]

Франко, звичайно, обурився, не взявши навіть до уваги позитивних коннотацій, що стосувалися терміну декадентизм. Він негайно висловив своє велике обурення у віршованій відповіді "Декадент" з присвятою Василеві Щуратові:

> Я декадент? Се новина для мене!
> Ти взяв один з мого життя момент,
> І слово темне підшукав ти вчене,
> І Русі возвістив: "Ось декадент!"
> ....
> Який я декадент? Я син народа,
> Що вгору йде, хоч був запертий в льох.
> Мій поклик: праця, щастя і свобода.
> Я є мужик, пролог, не епілог.[3]

Полеміка загострювалася. Намагаючися пояснити Франкові те, що він, безумовно, сам добре усвідомлював, але принципово у своїх теоріях не проголошував, Щурат написав у відповідь на Франків вірш велику статтю, в якій з'ясовував два діяметрально протилежні поняття, вкладені в термін декадентизм та як це явище стосується автора Зів'ялого листя.

Нав'язуючи до своєї попередньої статті, критик підкреслював, що у віршах Зів'ялого листя він відзначав "красу форми, поетичність вислову, оригінальність і добірну пластику поетичних образів. Для знавців сучасної

---

[1] Там же.

[2] Василь Щурат, "Іван Франко," Зоря, 2 (1896), стор. 36.

[3] Іван Франко, "Декадент," Твори в двадцяти томах, т. 11, стор. 60-61.

европейської поезії я порівняв їх навіть з декадентською поезією Франції, але з декадентською поезією в кращому значенні того слова".[1] І далі Щурат конкретизував:

> Під декадентами навіть у Франції розуміють дві породи поетів: не лише поетів справдішнього упадку, але й правдивих, не раз вельми талановитих поетів... Так само подвійно треба й нам розуміти французький декадентизм. Так само подвійно розуміючи його, я й назвав був одну частину поезій Івана Франка, що ввійшли тепер у збірник Зів'яле листя, взірцем декадентської поезії в кращім значенні слова. Автор їх, не порозумівши мене як слід, чи не спробувавши навіть порозуміти, обурився тоді. Він дав навіть вираз своєму обуренню у віршованій відповіді "Декадент", яка ще ліпше потверджує непорозуміння. З тої відповіді видко, що грубо автор помилився, взявши похвалу форми поезій за догану їх змісту.[2]

Крім статті, термін декадент Щурат оригінально з'ясував ще й у вірші, прагнучи всією душею "просвітити" Франка:

В життю – таке вже те життя й дарма! –
Крім темного, і ясний є момент.
Натхнінням темним назви ще нема,
Бо чи ж се темне слово: декадент!

Хто на верху не був, не впаде вниз,
Без капіталу не іде процент;
Поет, що днини світ йому не блис,
Не знає й ночі крас, – не декадент!

Хто замість цвіту гній приносить з піль,
А скривши радість, творить лиш лемент,
Хто сам надієсь, а про жаль, про біль
Співає другим: – се не декадент!

Хто, не злюбивши безпредметних туг,
Предметом пісні вибрав парлямент,
Щоб шумом, хоч би і воєнним, слух
Дражнити людям: се не декадент!

Хто лиш голосить: "Я народа син!
Мужицький в мене є темперамент!
Я є пролог – не епілог!" – се клин
У пень лиш вбитий, – се не декадент!

[1]Василь Щурат, "Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки," Зоря, 5 (1897), стор. 97.

[2]Там же.

Хто з п'ющим ллє впельку, не за пліт,
Щоб бійкою скінчити трактамент,
Хто не піднявся в ідеалу світ,
Чи ж міг він впасти? – Се не декадент!

Бо декадент – поет – не фарисей,
Його пісні – душі його фермент!
Він епілог пролога! Він, ідей
Збагнувши світ, нових жде – декадент![1]

Щуратові погляди не залишилися безслідними, що й з'ясувалося незабаром у літературній дискусії, коли Франко почав був деякий час захищати "нове" в українському письменстві, не даючи йому назви, але закладаючи в термін декадент подібне до Щуратового тлумачення, а в передмові до другого видання Зів'ялого листя він обминув цей термін зовсім, заявляючи, що Щурат силкувався осудити цю збірку "як появу зовсім зайвого в нас песимізму".[2]

Франкову роздвоєність ясно бачив також Василь Стефаник, коли писав: "Се той декадентизм, на котрий Франко так неуміло уїдає. Хіба він не хотів зайти в таку вуличку! От до такого доводиться найліпших людей, як систематично убиваєся їх індивідуальність... Се головна... причина, чому у нас все таке мертве."[3]

Особливою появою на обріях українського неоромантизму була постать Лесі Українки. Так само, як Стефаник та Щурат, поетеса мала виразні уявлення про декадентство й символізм, справедливо вважаючи, що ототожнювати ці два різні поняття не можна, "бо то – писала вона – не все одно".[4] Початки

---

[1]Василь Щурат, "Се не декадент," Зоря, 5 (1897), стор. 95.

[2]Іван Франко, "Переднє слово до другого (київського) видання," З вершин і низин (Київ–Ляйпціг: Українська накладня, 1922), стор. 635.

[3]Василь Стефаник, "З листа до О. К. Гаморак," Краків, лютий 1899, Повне зібрання творів, т. 3, стор. 173.

[4]Леся Українка, "З листа до матері," 27 січня 1903, Про літературу: поезії, статті, критичні огляди, листи (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 233.

декадентства Леся Українка в певному сенсі[1] справедливо добачала в таких імпресіоністів, як Мопассан та Чехов, що, на її погляд, по настрою та філософії "були декадентами, але не символістами".[2] Виводячи справжнє декадентство від розкладу позитивістичної філософії та теорії регресу, авторка писала:

> Декадентами називали себе люди не для "призрения к критике", а в серйоз, власне через "теорію реґресу", бо справді були і переконані декаденти: вони вважали..., що світ неминуче йде на "вырождение" і що мудрий той, хто не змагається з неминучим, а утилізує його хоч для своєї поезії. Верлен був дуже щирий поет і таки справжній поет, хоч вдача його, а через те й поезія була протеївська, але що може зробити поет, окрім того, що бути щирим?[3]

Уважаючи, що символізм і декадентство в дечому випадково збігалися, бо, мовляв, "в чистому виді символізм - логічна неможливість",[4] Леся Українка як неоромантик воліла замість символізму користуватися скоріше терміном утопізм на визначення оптимістичних компонентів символістичної поезії, які високо цінувала. Вона щиро захоплювалася, наприклад, Метерлінком, коли він перестав бути поетом "незбагнутих загадок, містичного жаху смерти, безвихідної самотини людської душі,"[5] а заговорив тоном оптиміста. Порівнюючи західньоевропейських символістів з такими утопістами, як Т. Мор та В. Морріс, поетеса писала: "З усіх теперішніх утопістів найбільше наближається настроєм до цих двох 'утішителів людськости' Моріс Метерлінк."[6]

---

[1]Маємо тут на увазі той факт, що імпресіонізм дійсно стояв на найскрайнішій межі розвитку позитивістичних постулятів у мистецтві, проти яких, через їхню незаперечну близькість до цілковитого песимізму (згадаймо хоч би постійну тему натюрморту в імпресіоністів) так завзято й виступали неоромантики.

[2]Леся Українка, "З листа до матері," 27 січня 1903, Про літературу, стор. 233.

[3]Там же, стор. 234.

[4]Там же.

[5]Леся Українка, "Утопія в белетристиці," Твори, т. 12 (Ню-Йорк: Видавнича спілка Тищенко і Білоус, 1954), стор. 77.

[6]Там же, стор. 75.

Неоромантичному духові Лесі Українки був близьким утопізм, що піднімав на вершини, побуджував думку, оточував казковою загадкою, рятував від смерти. Все це вона знаходила в "Оливному гіллі" Метерлінка, писаному мовою "поета-філософа з пророчими нахилами, мовою повною художніх образів, ліричного нестяму".[1] Вона відзначала, що коли "утопісти не песимістичного напряму", змальовуючи ясне майбутнє, все ж таки застосовували похмурі барви сучасного, то

> Метерлінк поклав в основу своєї утопії зовсім одмінний від інших художній спосіб... У Метерлінка темне тло зостається десь в глибині, як спогад про хаотичне минуле..., а центр картини, її найясніша цята - це теперішній час, і від цієї цяти йдуть промені в прийдешнє, в безкрай, подекуди пробивається щось з давніших настроїв Метерлінкових, коли він порівнює своїх сучасників із сліпцями, що навколо себе почувають світло, а в собі темряву носять. Щось є проймаюче і героїчне в цьому образі і, віриться нам, що таким він здаватиметься й дальшим поколінням, і через це вони немов рідняться з нами, так, як ми, по волі Метерлінка,ріднимось духом з людьми давніх віків, не вважаючи на відмінність нашої історичної обстанови.[2]

У цих поглядах на Метерлінковий оптимізм заложена сутність усієї літературно-естетичної програми Лесі Українки, яку вона відбивала у власній творчості та яку пропонувала українській літературі на місце слізно-патріотичної народницької фразеології. З цими поглядами було пов'язане також її розуміння того нового напряму в українській літературі, який вона, слідом за німецькими критиками, охопила істотним терміном неоромантизм. Наскільки можна було простежити в доступних джерелах, цей термін вона вперше застосувала в 1891 році до творів Ольги Кобилянської. В одному з своїх листів вона писала: "Кобилянська писателька нової школи, неоромантичної, але її неоромантичний стиль не дійшов ще до такої гармонії, як то єсть у деяких новітніх французьких письмовців."[3]

---

[1]Там же.

[2]Там же, стор. 77-78.

[3]Леся Українка, "З листа до Павлика," 16 березня 1891, Про літературу..., стор. 40.

У 1900 році Леся Українка вже поробила ґрунтовні спроби дати прецизну характеристику цьому напрямові:

> Старый романтизм стремился освободить личность, – но только исключительно героическую, – от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости и теми, кто лучше всего умеет извлекать себе пользу из этого закона... новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышать к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы.[1]

У 1901 році, аналізуючи твори письменників "Молодої Польщі", Леся Українка на цілий рік раніше, ніж Едвард Порембовіч,[2] визначила їх напрям як неоромантичний: "По внешней манере, в сущности, такие различные по духу писатели, как Пшыбышевский и Жеромский, как Тетмайер и Каспрович, очень сходны между собой; они все пишут новоромантическим стилем и постоянно противоставят чувство рассудку".[3]

Однак, не дивлячись на суттєву аргументацію, на всі зусилля Лесі Українки, її термін не приймався. Він залишався чужим і незрозумілим народницькій критиці всіх стадій, яка продовжувала плямувати "декадентством" усе, що прагнуло до духово-естетичного, що не було тенденційно розраховане на "служіння народові".

---

[1] Леся Українка, "Европейська соціяльна драма кінця XIX століття," <u>Твори</u>, т. 12, стор. 217.

[2] Julian Krzyżanowski, <u>A History of Polish Literature</u> (Warszawa: PWN - Polish Scientific Publishers, 1978), стор. 452. (Автор твердить, що для характеристики польського модернізму Е. Порембовіч перший увів термін неоромантизм у 1902 році).

[3] Леся Українка, "Заметки о новейшей польской литературе," <u>Твори</u>, т. 12, стор. 203.

Б. ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ

Леся Українка достеменно розуміла, що вона та її сучасники входили в добу нового світогляду, були "свідками зорі нової ери", нового розуміння світу, нової моралі, нових наукових досягнень, що неодмінно впливали й на нові літературні процеси. Вона знала, що її покоління готувало шлях новим людям, закладало підвалини нової моралі, намагалося згармонізувати людину з усесвітом, поробити ґрунтові зміни, більші, ніж усі реформаторські релігії.[1]

У світлі таких міркувань Леся Українка виступила в 1900 році зі знаменною статтею "Малорусские писатели на Буковине", присвяченою власне трьом буковинським письменникам - Юрієві Федьковичеві, Ользі Кобилянській та Василеві Стефаникові, з метою показати небуденні літературні досягнення "малого народу" - буковинських українців. Говорячи про Кобилянську та Стефаника як про новаторів, вона підкреслювала їхнє велике значення й для всієї української літератури. І хоч виразної своєрідности художніх засобів Стефаника, що істотно відрізнялися від манери писань Кобилянської, Українка відразу не збагнула, але справедливо об'єднувала їх одним передовим літературним світоглядом.

Ця стаття Лесі Українки важлива для історії всього українського модерністичного руху тим, що вона перша зуміла інтеліґентно розкрити особливості нових художніх форм та їх естетичне значення для дальшого розвитку української літератури, викликавши цим серйозне занепокоєння серед апологетів народництва й започаткувавши небувалу досі в українському письменстві літературну дискусію.

Кобилянська виховувалася переважно на німецькій літературі, тісно співпрацювала з штутґартською ґазетою "Neue Zeit" та з берлінською "Gesellschaft". Ці ґазети високо цінували її твори й друкували їх поруч творів

---

[1] Леся Українка, "Утопія в белетристиці," Твори, т. 12, стор. 75-76.

кращих німецьких молодих неоромантиків. Коли Кобилянська починала виступати в українській літературі, впливи німецької культури, а в висліді й мовні труднощі, помітно позначалися на її творчості, зате, підкреслювала Леся Українка, знання німецької мови було не лише корисним для її загального розвитку, а й врятувало її від "умственного застоя и нравственной спячки",[1] що панували в її безпосередньому літературному оточенні. Принаймні сама Кобилянська вважала, що та "німеччина" вивела її в люди, відкрила для неї світ ідей, познайомила з світовою літературою та навчила розуміти й любити мистецтво. Пильно вивчаючи українську мову з наміром писати тільки цією рідною їй мовою, вона наголошувала, що "знанню німецької мови завдячувала я чи не всьому, що здобула через неї духовне на ціле життя".[2]

Це відчувала й Леся Українка, коли писала: "Действительно, эстетический и идейный уровень развития у Кобылянской гораздо выше, чем у тех буковинских и галицких писателей, которые развивались под влиянием только исключительно местной и польской литературы."[3]

Свого літературного напряму сама Кобилянська не вміла схарактеризувати, але була певна, що

> ... не належала до "золістів" і взагалі до тої школи грубого реалізму, що і тепер відзивається ще... в деяких творах різних писателів. Держуся засади, що артист чи там писатель повинен описувати "вибрану" дійсність і ніколи не забувати, що штука і всякий артизм любить помимо всього зніжнення, то є любить тонкість і делікатність. Всяка грубість відштовхує мене, і я не можу з нею брататися.[4]

---

[1]Леся Українка, "Малорусские писатели на Буковине," <u>Твори</u>, т. 12, стор. 135.

[2]Ольга Кобилянська, "Автобіографія"; у кн.: Ольга Кобилянська, <u>Слова зворушеного серця</u> (Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982), стор. 203.

[3]Леся Українка, "Малорусские писатели на Буковине," т. 12, стор. 135-136.

[4]Ольга Кобилянська, "Лист до Франтішка Ржегоржа," 17 січня 1898, <u>Слова зворушеного серця</u>, стор. 232.

Леся Українка слушно визначала її напрям як неоромантичний і називала її творчість ліричною поезією в прозі, пишучи: "Этот род литературы, не встретивший особенного сочувствия у галицкой критики... тем не менее наиболее удается писательнице, так как ее натуре очень свойственны лиризм и музыкальные настроения."[1] Найбільш реальні образи, завважувала авторка, Кобилянська супроводила ліричними відступами, що нагадували симфонію, де "впечатления пейзажа и движения души сливаются в одну нераздельную гармонию".[2]

Ліс і гори, відзначала Леся Українка, це рідна стихія письменниці, де вона дає повний розмах крилам своєї фантазії й захоплює читача. За ці розмахи, продовжувала вона, письменницю іноді жорстоко критикує навіть доброзичлива критика, звинувачуючи її в тому, що вона на зразок німецьких неоромантиків занадто залітає в захмарні далі, вище, ніж досягають вершини буковинських гір, і тому не бачить, і не хоче бачити, що робиться в долинах, де страждає народ.[3]

І дійсно, казала Леся Українка, для таких докорів є деякі підстави: Кобилянська, будучи під деяким впливом філософії Ніцше, проявляла в своїй творчості прагнення до ідеалу "надлюдини", що іноді призводило до розпливчастого та абстрактного мрійництва, але зате парадоксальний дух Ніцше розвинув у молодої письменниці далеко більшу сміливість думки й фантазії, ніж це спостерігалося в переважаючої більшости українських письменників. Леся Українка послідовно обстоювала, що "протест личности против среды и неизбежно сопровождающие его порывы ins Blau составляют необходимый

[1]Леся Українка, "Малорусские писатели на Буковине," стор. 137.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 138.

момент в истории литературы каждого народа".[1]

Такий момент, очевидно, тількищо настав для української літератури, принаймні для західньоукраїнської, завважувала Леся Українка, відзначаючи, що подібний літературний процес викликав свого часу незвичайно велике піднесення художньої творчости в інших народів, і тому можна сподіватися, а на це є вже докази, що такі настрої не пройдуть безслідно і для української літератури.[2]

Нове розуміння завдань літератури, зіставлення її з подібними світовими явищами, критична оцінка попередніх літературних здобутків - було більше, ніж досить, щоб стаття Лесі Українки насторожила народницьку критику, але, одночасно, й скріпила надії менш відважних молодих неоромантиків на можливості їхнього дальшого розвитку.

Крім Ольги Кобилянської та Василя Стефаника, неоромантизм у західньоукраїнській літературі репрезентували в той час Катря Гриневич, Наталя Кобринська, Михайло Яцків, Василь Щурат, Марко Черемшина, Лесь Мартович. У літературі східньоукраїнській, крім Лесі Українки, - Микола Вороний, ранній Володимир Винниченко, Агатангел Кримський, Гнат Хоткевич, Володимир Самійленко, Микола Філянський, Людмила Старицька-Черняхівська, Дніпрова Чайка, Микола Чернявський.[3] У цей час продовжували все ще активно працювати такі старші письменники з великим літературним доробком, як Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний та Михайло Старицький.

Боротьба з народництвом набирала в той час особливої гостроти. З статті Лесі Українки виразно прозвучали рішучі слова на захист літературного

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Цікаво завважити, що Українка, Стефаник, Щурат, Вороний, Мартович, Кримський - ровесники, всі народжені в 1871 році. Кобилянська та Старицька-Черняхівська також ровесниці - народжені в 1863 році.

новаторства, нечувані й неможливі для теоретиків народництва.

Вийняткове становище знову ж таки зайняв Іван Франко. Характеризуючи зародки нового художнього вислову й не підозріваючи навіть, що молода ґенерація письменників прямує до тотального розриву з народницьким світоглядом, Франко не зчувся, як сам попав у полон нової літератури.

> Коли давніша повість чи новеля - писав він - не конче натуралістична, а й загалом - усе мала ціхи локалізованої події [...], то нова белетристика - се незвичайно тонка філіґранова робота; її змагання - наблизитися скільки можна до музики. Задля сего вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяких шабльонів... Натомість вона любується в сміливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках. Можна би теоретично говорити про і контра сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для него кожний напрям добрий, коли його репрезентанти - справдішні таланти.[1]

Тут Франко перегукувався з естетизмом Міріяма та з такими російськими критиками, як Брюсов, підкреслюючи, що "кожний напрям добрий", якщо він скерований до досконалого мистецтва. Однак Франків сантимент до селянства й розуміння ролі поета як "каменяра", який важкою працею повинен ламати скелю відсталости селянства та прочищати йому дорогу до світла, завжди домінував над його естетичними тенденціями, що проривалися в нього тільки спорадично. Але молоді письменники, оточені народницьким непорушним муром, були вдячні Франкові й за це, даремно надіючися, що він остаточно перейде на їхні позиції і в українській літературі зіграє ролю Пшибишевського чи Брюсова.

Слідами Лесі Українки й заохочений прихильністю Івана Франка, у 1901 році виступив Микола Вороний з першим модерністичним маніфестом, що хоч своєю скромністю і безпретенсійністю помітно відрізнявся від тодішніх літературних маніфестів західньоевропейських, російських та польських, все ж викликав не абиякий розполох серед народницьких критиків.

Микола Вороний - поет, плідний перекладач Верлена, Метерлінка, Мореаса, знавець французької літератури, мандрівник по европейських країнах,

[1] Іван Франко, "З останніх десятиліть...," стор. 129.

добре ознайомлений з критикою західньоевропейською, російською, а особливо польською, приятель Яна Каспровича – кинув з провінційного Катеринодару, в якому він зупинився на деякий час, працюючи там у місцевому банку, тихе гасло в формі заклику до молодих письменників видати спільними силами альманах, формулюючи одноразово несміливу програму українського неоромантизму:

> Маючи на цілі уложити та видати тут на Чорноморщині, в Катеринодарі, українский альманах, який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитися до найновіших течій та напрямів у сучасних літературах европейських і бажаючи стягнути якнайширший круг співробітників (в тім числі і передовсім молоді сили по сей і по тамтой бік "політичної прірви"), обертаюсь, отже, до тих товаришів, котрі вже працювали або мають охоту працювати на полі красного письменства, з уклінним проханням – чи не були б ласкаві прилучитися до спільної праці і пером спричинитися до осягнення згаданої цілі. Час вже і галицьким українцям брати більшу участь в українських виданнях за російським кордоном!
>
> Увага. Усуваючи на бік різні заспівані тенденції та вимушені моралі, що раз-у-раз зводили наших молодих письменників на стежку шабльону і вузької обмежености, а також уникаючи творів грубо-натуралістичних, брутальних, натомість бажалося б творів хоч з маленькою цяткою оригінальности, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом.
>
> Бажалося б творів, де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглубною таємничістю.
>
> На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага.[1]

У цьому маніфесті Вороного повторено висловлений раніше у Лесі Українки протест особистости проти інертного оточення й неминуче супроводжуючі його пориви ins Blau як необхідний момент літературного розвитку кожного народу; зроблено заклик орієнтації на европейську літературу; викладено прагнення розсунути рамки народницької літератури, її шабльонів та обмежености; замість позитивізму проголошено мінімум

[1]Микола Вороний, "Український альманах," Літературно-науковий вістник, т. 16 (1901), стор. 14. (Маніфест зацитовано повністю. Не маючи доступу до оригінального джерела, критики часто цитують один одного, змішуючи і дати, і джерела. Приклади: Д. Рудик пише в альманасі Західня Україна (Харків: 1927), стор. 184, що Вороний опублікував свій маніфест у збірнику З-над хмар і з долин у 1903 році; Остап Тарнавський, Вступна стаття, Василь Пачовський, Зібрані твори, т. 1 (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1984), стор. 12, пише, що маніфест був надрукований у Літературно-науковому вістнику в 1903 році.

ідеалістичної філософії: світ містики, фантазії, таємничости, краси, свободи творчости; висунено естетичний елемент як основну тканину твору.

Бажаючи приєднати до співпраці кращих письменників старшої ґенерації, Вороний також звернувся до кожного з них окремими листами. У листах, що звучали відважніше й переконливіше, ніж його формальний заклик, і можуть служити цінними додатками до нього, він уточнив гасло "далекого блакитного неба" як справжню нетенденційну поезію, що мала б іти шляхами, прокладеними такими західньоевропейськими письменниками, як Метерлінк, Гауптман, Ібсен, Тетмаєр та інші.

Гасло про "блакитне небо", кинене в офіційному маніфесті, у листах Вороний ототожнював з гаслом "мистецтво для мистецтва", не розвиваючи його значення в деталях. На визначення українського неоромантизму, він запозичував модний тоді в російській літературі термін "символізм", хоч і застерігав, що новий напрям в українській літературі не повинен мати нічого спільного з російським скаліченим "декадентством".

Усі листи писані приблизно в один час, відразу після проголошеного маніфесту. Крім поглядів на програму нової естетики, вони проливають багато світла на питання, що визначало характер боротьби неоромантиків з народниками й тому цитуються якнайдокладніше з єдиного, покищо, доступного джерела. У листі до Сергія Єфремова Вороний висловлювався категорично:

> ... всі ці поезії з патріотичними вигуками та покликами, з не в міру солодким щебетанням та сантиментальним зітханням з рештою в останніх поетів поробилися такими нудними шабльонами (опріч двох трьох поетів), що годні сучасного українського інтеліґента з добре вихованим смаком на інших літературах скоріш відвернути від української поезії, ніж зацікавити нею.[1]

[1]Микола Вороний, "З листа до С. Єфремова," 16 серпня 1901 року. Цитовано за: Олександер Дорошкевич, "До історії модернізму на Україні," Життя й революція, 10 (1925), стор. 73. Наступні листи Вороного цитуватимуться з цього ж джерела з поданням відповідної сторінки.

У листі до старого письменника Данила Мордовцева Вороний зокрема наголошував такі питання, як чисте мистецтво й парнасизм, а в противагу до поезії громадської туги, висував концепцію глибинної потреби для вислову тонкощів поетової душі. Він писав:

> Діло ось в чім. У нас тут в Катеринодарі споружається український альманах. Своєю провідною ясою ми обрали собі – чисту штуку, справжню запашну поезію! Обминаючи всякі тенденції та моралі, – сього в нас до цього часу було більше, ніж треба, – ми всю увагу хочемо звернути виключно на естетичний бік видання, наблизивши його хоч почасти до новітніх течій і напрямів европейської літератури (тільки не до скалічених форм російського декадентства).
>
> Потреба такого видання почувається в останні часи дуже гостро.
>
> Наші молоді парнасці, як Ви певно помічали, переспівують старі теми (опріч двох трьох), не виявляючи нічого оригінального, самостійного, не даючи під час і дрібочки живої чистої поезії. Звичайно, така поезія не годна задовольнити вимог нашого інтелігента з смаком, часто виробленим і вихоханим на чудових зразках літератури чужих народів.
>
> Девіза нашого видання: поезія в прозі! Через те ми хочемо уникати творів грубо-реалістичних з щоденного життя, а натомість бажаємо трошки філософії (пантеїстичної, метафізичної, містичної навіть), висловленої в найзграбніших формах лірики.
>
> Ми не хочемо прихиляти небо до землі, ні, ми з землі хочемо самі піднятися на який час в небо, – спокою треба, відпочинку для страждениої, зневіреної душі сучасного інтелігента, може тоді йому буде легше жити й працювати на землі. Любови, тихої радости треба для озлобленої, змученої душі!
>
> Звичайно, завдання наше дуже тяжке, ми певні навіть, що ми не зможемо його цілком досягнути, але й те, що зможемо піде на користь.[1]

Програма видавалася Вороному майже неможливою до здійснення через малі кадри "парнасців" – це поперше, а подруге – він сам не вірив, що вони вийдуть переможцями в боротьбі з програмою традиціоналістів, свідченням чого був надміру чемний, позначений страхом і почуттям непевности лист до Івана Нечуя-Левицького:

> Бачите, заходились коло нового діла, а своєї тями нема, все думка шибає, чи гаразд воно буде, як ми задумали, так от до Вас, батьку, за порадою! Зарятуйте і словом і працею! А задумали ось як. Поминувши усякі моралі та тенденції, хочемо звернути всю нашу увагу на естетичний бік збірника. Зорею провідною брали собі вільну та чисту штуку, справжню запашну поезію! Само собою не станемо друкувати творів поганого та нечесного напрямку, але з другого боку, не хочемо й вимушених та силоміць втиснутих тенденцій, що тільки псують враження та красу твору. У нас ідея з формою повинні йти в гармонійній парі. Хочемо обминати

[1]Микола Вороний, "З листа до Д. Мордовцева," 18 серпня 1901, стор. 73.

твори й грубо-реалістичного напрямку, а натомість бажаємо хоч трохи філософії всуміш з ліричним настроєм автора. Твори на зразок Ваших В концерті або Панас Круть найбільше підходять під нашу стать і наші жадання.

Як на Вашу думку, чи добре, що ми хочемо обмежитись виключно естетикою в національній формі і не беремо на плечі інших горожанських тягарів? Нам здається, що се добре, раз тим, що цензура менше чіплятиметься, а друге, що в нас таки бракує гарно видержаних естетичних видань, щоб задовольняли широко розвинутий смак нашого інтелігента, знайомого з іншими і більшими літературами, ніж наша. Будь же ласка, не поскупіться та пришліть нам щось з Ваших пречудових творів, що як той мед липовий і солодкі, і запашні, і добрі на вжиток...[1]

Вороний, як бачимо, систематично наголошував на естетизмі та читацьких вимогах нового українського інтелігента, існуванню й запитам якого народницькі теоретики не надавали ніякого значення, зосереджуючися на смаках і потребах виключно селянських мас. Особливо рельєфно виступило це питання у відповіді Вороного на лист Єфремова, в якому останній висловлював своє обурення та вимагав вияснень. Вороний нетерпляче пояснював:

... збірник свій призначаю виключно для інтеліґенції, а не для народа, як Ви мені теж, з ласки своєї, накидаєте. Не думаю, щоб і Ви самі визнавали потребу віршувати економічні статті чи наукові студії для народа, котрому "бракує самих елементарних життєвих і наукових відомостей". Це було б так же незручно або ще більше незручно, ніж знайомити народ з високо-естетичними творами змісту філософського, наприклад з Фаустом Ґете, хоч в останні часи за демократизацію вищої штуки - взагалі: музики, літератури, різьбарства - можна почути все більше й більше поважних голосів; я з цим поглядом згоджуюся тільки від части, признаючи для цього шлях посередній, а власне - через повернення народові його власного розуміння краси і почуття його власної поезії, котрі він, на жаль, денаціоналізуючись, починає втрачати.

Я думав, що Ви таки зразу побачите різницю між творами символістичними, а творами напів-символістичними, - аж помилився, не побачили! Треба знов тлумачити. Якими признаєте Ви твори... ну, скажімо, Гауптмана, Ібсена, Едґара По, Тетмаєра? В них є і справжній символізм, і щось (знов "щось"!) посереднє, власне модерністське, новітнє... Найгостріша критика російська не лає їх так, як Бодлера, Верлена, Маллярме (хоч і в цих останніх вона часом добачає добрі прикмети і відрізняє їх від іншої, тобто загально-російської "калічі", як Ви кажете), ба навіть признає за ними повну слушність і корисність. Власне твори таких письменників я назвав "напів-символістичними"...

Штука чиста без ідеї не може бути, вона з нею складає одне ціле. Тенденція без штуки буває, звичайно, але з нею разом укупі не може бути. Між ідеєю і тенденцією (передвзятістю) лежить величезна різниця. От проти псевдо-штуки чи штуки тенденційної, проти римованої прози я й

[1]Микола Вороний, "З листа до Івана Нечуя-Левицького," 18 серпня 1901, стор. 73.

виголосив свою девізу.

Передивіться теперішніх молодих поетів. Чи опріч Лесі Українки та Самійленка на Україні Ви знайдете хоч одного поета, котрий не був би "шарманкою", що переспівує старі збиті співи і переспівує з харчанням, притичинами і свистом... Ну, може ще з двох трьох від сили знайдете, що сяк-так ще подають надії, бо часом дадуть щось і оригінальне, а решта... хоч придави рублем та й вези Дніпро гатити. Коли я читаю: "Обніміте, брати мої, найменшого брата"... моє серце зворушується вкрай, ось-ось сльоза готова скотитися з очей, а коли читаю: "Праця єдина з неволі нас вирве...", то мені здається, що погонич на воликів гукає і я думаю: "оце погонич добрий, не ледащо, не дурно хліб у хазяїна їсть – ач як старається, аж із стріхи крапле!" Ні, це не поезія, і до праці вона мене не зогріє... Візьміть патріотичні вигуки Граба, надто перші, візьміть зрештою "Наш альбом" у Вістнику, перегляньте за цілий рік, і Ви скажете, що не поезії читали, а слухали, як капусту шаткують. А вже чого-чого, а Вашої улюбленої "тенденції" там і на воза не збереш. Оце так справді спорохнявіле дрантя! От Вам і "здорове зерно реалізма", в котрому, по Вашому "сила й принада нашого письменства!"

Наш інтеліґент не хоче вже читати нашої книжки, наших поетів. Його остаточний смак вироблений на кращих літературних зразках европейських (хоча б у перекладах на російську мову), на літературі російській, бридиться ними!

Старі шабльони збивають з стежки наші молоді поетичні сили, і раз у поезію ввійде нова течія, котра Вас так полохає, то освіжить певно і їх малі дарування чи таланти, і вони заспівають цікавіше. Треба тільки, щоб нова течія була здоровою. Треба брати від символізму найкраще – от цього мені й хотілося. Любов, у широкім значінні, краса і шукання правди (світла, знання, початка чи "бога") – це сфера символістичної поезії, вона найкраще про це може оповісти. Горожанські мотиви, почуття обов'язків, заклики до боротьби проти "темних сил" – це сфера реалістичної поезії. І вона також не менше потрібна, але я в свій збірник на цей раз хотів її менше, а грубої цілком не хотів, бо хотів додержувати певного акорду.[1]

На базі цього листа можна частково виснувати вихідні естетичні позиції Вороного. Він не виступав проти народу, тобто селянства. Навпаки, він за селянство, за повернення йому "його власного розуміння краси і почуття його власної поезії", бо народ, як колективний творець, наприклад, народної пісні, вважав її витвором свого власного генія, глибоко відчував цю пісню і високо цінував її, а літературний твір був чужим і незрозумілим селянській психіці всіх народів і всіх епох. Твори ж, яких вимагали від письменників апологети народництва, приносили мало користи селянству, бо були штучними, робленими, надуманими, тенденційними. Твори справді високого художнього рівня тим

[1]Микола Вороний, "З листа до Сергія Єфремова," 6 жовтня 1901, стор. 74-75.

більше не могли відповідати селянським прошаркам населення. Вороний не пропагував европейської символістичної естетики, обмежуючи свою програму лише до читацьких потреб українського інтеліґента. Але, як видно з листа, Єфремов відкидав навіть такі скромні вимоги й наполягав, щоб альманах був таки "для народа".

Загально обізнаний з принципами французької естетики Вороний розумів, що на даному етапі розвитку української літератури, перед нею не можна ставити нездійснимих завдань і тому виходив з мінімалістичних позицій, викладаючи елементарні поняття естетики – щоб художній твір не був тільки функціональним; щоб естетичні почуття, закладені в природі мистця, мали простір висловитися за законами краси, яка гармонійно вражала б душу, викликала естетичну насолоду. В такому, власне, контексті Вороний говорив і про "чисте мистецтво". Таким чином "чисте мистецтво" в естетиці Вороного не було тотожним до безідейної теорії "мистецтво для мистецтва", бо, як він відзначав, "штука чиста без ідеї не може бути, вона з нею складає одне ціле", отже ідея мистецького твору завжди спрямовується на вдосконалення людських душ дорогою шукання правди, любови, краси, світла, знання, божественного первня.

Так само, як і Леся Українка, Вороний не пропонував українській літературі символізму. Він проголошував неоромантизм зразків Гауптмана, Ібсена, Едґара-Еллена По, Тетмаєра, по-своєму визначаючи цей напрям як "півсимволізм". Погляди Вороного на існуючу тоді народницьку літературу, без сумніву, були крайньо негативними – ані Франкові "каменярські" вірші, ні "патріотичні вигуки" інших поетів він не вважав за поезію.

Відповідаючи на лист Михайла Коцюбинського, який просив більше відомостей про запланований збірник, Вороний з певним настороженням повторював майже все сказане раніше, однак робив ще деякі спроби уточнити

свої погляди, зокрема на чисте мистецтво та російський неоромантизм:

> З Вашого листа я добачив якусь непевність чи сумнів щодо напряму мого альманаха. Може й Ви, як Єфремов, підозріваєте, що я хочу запровадити якусь "декадентщину", бо питаєте, що то буде за альманах, які автори прийматимуть участь у ньому. Правда, такі вирази в моїм листі, як "чиста штука", "усунення тенденцій" можуть збаламутити людину, бо тепер сфера штуки досить таки збаламучена новими течіями і напрямами, і репрезентант кожної такої течії по-своєму тлумачить і штуку, і її завдання. Про себе скажу, що я признаю символізм і не признаю скаліченого російського декадентства, бо це витвір нездарів. Російський символіст Бальмонт - талант, що шукає нових шляхів і часом спотикається, але я його признаю; російські декаденти Брюсов і т. д. нездари, що кривляться й ламаються, аби звернути на себе увагу і заховати свою нездарність - їх я не признаю. Такого символізму, як я признаю, дуже багато в Ґете, Гейне. З сучасних я признаю Метерлінка, Гауптмана, Ібсена, Бодлера, Едгара По, Тетмаєра... Тенденційности в поетичній творчості не признаю (це вже буде фабрикація на марку), а ідейність, те ж саме зміст, мусить бути, бо це ж душа твору. Формою в поезії надзвичайно дорожу, бо одно діло - псалом співати, друге діло - на волів гукати... Грубого реалізму в поезії цілком не визнаю, терпіти не можу Тюремних сонетів Франка, але закоханий у його Зів'ялому листі.
>
> Всіх цих поглядів хотів би додержати і в своєму альманаху.[1]

Поєднання підряд різних, навіть далеких один від одного поетів, свідчить тільки про те, що Вороний пропаґував західньоевропейський неоромантизм, до якого наближалася й творчість Бальмонта, а відкидав пориви до символізму брюсівського зразка.

Програма Вороного досить виразно сформульована. І якщо зважити на загальну стаґнацію української літератури, то Вороний безсумніву зіграв історичну ролю своїми яскраво підкресленими вимогами естетизму, закликами до боротьби з народницькими шабльонами, а зокрема тим, що слідом за Костомаровим та Коцюбинським, але набагато рішучіше, ніж вони, поставив у фокус читацькі потреби інтеліґенції, яку, як ґрафічно висловився Іван Кошелівець,

> ... годі вже було задовольнити ідеями народництва і якій, драстично висловлюючись, осточортіло епігонське переспівування Шевченка, по-народницькому зрозумілого, з безнастанним підкреслюванням єдиної вимоги до літератури - служити народові в іпостасі якоїсь неіснуючої, ідеальної селянської душі. Цій інтеліґенції хотілося, нарешті, справжньої

---

[1] Микола Вороний, "З листа до Михайла Коцюбинського," 28 листопада 1901, стор. 75.

літератури, як і в інших народів.[1]

Хай протест Вороного, як згодом завважував його послідовник Григорій Чупринка, не був буряним і жагучим, і не був досить відважним, "то був протест нерішучий, тихий, елегійно-ліричний, протест не войовничий, але протест перший!"[2] Чупринка називав Вороного воїном, який хоч і не взяв фортеці, але кинувся на мур, і "перший полетів відтіля стовбура, але його не будуть ганьбити за те, що він упав, навпаки - його першого з повагою покриє колись побідний прапор!"[3] І справді, якщо б Вороний був в іншій літературі, то його ім'я не залишилося б, майже, забутим - його гасла давно розвинули б послідовники й відвели б йому місце як першому своєму теоретикові.

З ініціятиви Лесі Українки та Миколи Вороного українська муза почала повертати на европейські шляхи. І на питання, що його поставив О. Дорошкевич - "звідки взявся модернізм на Україні - via Галичина чи via Москва?"[4] можна було б відповісти: коли освітлюється довкілля, то мимоволі й нам видно. Олександер Білецький на це питання відповідав: "ні Галичина, ні Москва, - а почасти Польща (Тетмаєр), почасти взагалі західньоевропейська література, що давала надхнення на шукання нових шляхів однаково як Бальмонтові в російській літературі, так і Миколі Вороному в українській".[5]

Однак питання Дорошкевича та відповідь Білецького вимагають уточнення. Якщо Україна й Галичина виступають у них як різні поняття, то тут необхідно ствердити, що в Україну модернізм прийшов via Галичина, а в

---

[1]Іван Кошелівець, Сучасна література в УРСР (Мюнхен: Видавництво Пролог, 1964), стор. 52.

[2]Григорій Чупринка, "Микола Вороний," Українська хата, 1 (1912), стор. 24.

[3]Там же.

[4]Олександер Дорошкевич, "До історії українського модернізму на Україні," Життя й революція, 10 (1925), стор. 75.

[5]Олександер Білецький, Вступна стаття, Микола Вороний, Поезії (Харків: РУХ, 1929), стор. 28-29.

Галичину via Польща плюс Европа.

Новий дух часу виразно позначився на внутрішніх та зовнішніх прикметах українського поета. Цікаву характеристику цьому періодові давав О. Білецький:

> Виникла міська інтелігенція, прокинулася молода українська буржуазія, з'явилася українсько-літературно-артистична богема. З'явилася потреба в мадригалах, тріолетах, експромтах і в інших видозмінах салонової поезії, за яку раніше в українській літературі не чули. З'явилися альманахи з везирунками, що вдавали напівголих дів, які або вдихають аромат дивовижних лілей, або простягають руки до сонця, що сходило, чи десь зникало у невідомій далині. У міських вітальнях, де оздоблений гаптованими рушниками висів на стінці портрет Шевченка у безпосередньому сусідстві з репродукціями "Острова мертвих" Бекліна чи "Гріха" Франца Штука, стали деклямувати й мелодеклямувати свої вірші поети з пишними галстухами - замість стрічки, які вони зав'язували недбало, а на вулиці замість традиційної сивої шапки - носили фетрові широкополі капелюхи. У їхніх віршах звучали нові мотиви, нові індивідуальні переживання, поривання до невідомого божества, в яке вони "вірили" - "не віруючи", мотиви міста стотисячаголового звіря, що його разом любили й ненавиділи, проклинали й благословляли, мотиви Бодлерівського спліну, української нудьги, - що в цьому значенні була невідома ранішим поетам.[1]

У Західній Україні, незалежно від кличів Вороного та вникливих статтей Лесі Українки, модерністичні тенденції розвивалися дещо раніше. У роках 1899-1900 у Львові за редакцією А. Крушельницького та В. Старосольського вийшло п'ять серійних видань, об'єднаних загальним заголовком Живі струни, де друкувалися молоді українські письменники та переклади польських і західньоевропейських неоромантиків. Журнал Літературно-науковий вістник, що в 1898 році прийшов на місце літературного журналу Зоря, скоро, завдяки Іванові Франкові як редакторові літературної частини, відкрив свої сторінки молодим письменникам під рубрикою "Наш альбом" з заміткою, що редакція, не в'яжучися ніякою доктриною, ані теоретичною формулою, допускала до голосу всі напрями. Не маючи власного органу, молоді автори змушені були якоюсь мірою, покищо, темперувати свої настрої й коритися певним вимогам загально консервативної редакції, внаслідок чого, як завважував Вороний, часто виходила не поезія, а "шаткування капусти". Проте вилонилися тоді й молоді

[1] Там же, стор. 48.

талановиті поети-неоромантики: Петро Карманський виступив у 1899 році з першою збіркою віршів З теки самовбивця, Богдан Лепкий зарепрезентував себе в 1901 році першою збіркою Стрічки, того ж року вийшла перша збірка поезій Василя Пачовського Розсипані перли, почав друкуватися Остап Луцький.

Прихильно відгукувався на появу цих збірок не хто інший, як знов же Іван Франко, виділяючи особливо Пачовського, від збірки якого, в атмосфері пануючих шабльонів, епігонства й літературного дилетантизму, відзначав критик, повіяло пахощами нової поезії. Підкреслюючи своє прихильне ставлення до нових віянь в українській літературі з позицій редактора Літературно-наукового вістника і засуджуючи редакторів усіх інших газет та журналів за те, що вони не давали місця молодій поезії, друкуючи лише те, що йшло в забуті архіви й "цікавило хіба мишей",[1] Франко захоплено вітав збірку Розсипані перли, підкреслюючи, що вона зробила йому найбільшу приємність і несподіванку:

> Пачовський виявляється нам не абиякий майстер нового слова, правдивий талановитий поет... володіє технікою вірша як мало хто в нас і вміє за одним дотиком порушити в душі симпатичні струни, збудити пожаданий настрій і видержати його до кінця...
>
> Пачовський — справдішній талант. Поезія пливе в нього натурально, не силувана, як найпростіший вислів його чуття... тимбільше признання належиться його талантові, що він найпростіші, найтривіяльніші речі вміє висловити поетично, нешабльоново вміє змалювати свіжими, рідко де позиченими красками.[2]

Він зробив Пачовському делікатні докори лише за деяке кокетування з формою, за "гру в звучні фрази" та за "невдалі неологізми".[3]

Така висока оцінка найбільшого західньоукраїнського поета, великого ерудита та найкомпетентнішого критика окрилила не тільки автора Розсипаних перлів, а й усіх молодих неоромантиків. Франко, здавалося, відкривав їм двері в широкий літературний світ, звільняв з народницьких утилітарних пут. Однак, як

[1] Іван Франко, "Наша поезія в 1901 році," Літературно-науковий вістник, т. 17 (1902), стор. 31.

[2] Там же, стор. 37.

[3] Там же, стор. 38.

виявилося згодом, тріюмф був недовгим. Критик, який перечулено наголошував, що його першочергове завдання – виконувати громадську повинність, віддавати свій час на корисну роботу – щоразу "скручував голову" своїй власній поетичній музі, тамував свої витончені погляди на літературу, що так само проривалися, як і його "романтичні чортики". З цього погляду неперевершену характеристику дав Франкові Григорій Кочур:

> ... на українськім ґрунті поет мусив бути передусім громадянином, народним пророком і борцем за ідеали, які піднесуть і просвітять народ у темряві й неволі. Ось чому творець "Лиса Микити", поеми про війну всіх проти всіх, був насамперед автором "Каменярів" і "Вічного революціонера", співцем боротьби й особистої самопожертви.[1]

Франко пожертвував своїми естетичними поглядами на мистецтво слова, які виформувалися в нього на чужих літературах і які він виклав у своєму теоретичному трактаті "Із секретів поетичної творчості"[2] в 1898-1899 роках – рівночасно з появою західньоукраїнських неоромантиків, для яких цей трактат став першим підручником лекцій естетичних законів поетичної творчости. Автор рішуче заперечував тут принцип реальної критики Добролюбова через нехтування в останнього естетичних питань мистецтва, виступав проти суспільних та політичних ідей, що ховалися під маскою літератури й не мали нічого спільного з естетикою. Франко, який раніше боровся за ідейне мистецтво, тепер заперечував його й на перший плян висував естетичний момент. Але там же таки Франко, який отак раптом відкинув у своєму трактаті ідейність як тенденцію, яку не можна вкладати в твір, бо вона випливає з способу думання, бачення й відчування письменника, що є маніфестацією його душі, його індивідуальности, за деякий час почав знову заперечувати себе, зрікаючися свого попереднього розуміння естетики в ім'я необхідної для поневоленої

---

[1]Григорій Кочур, Вступна стаття, Йоган Вольганг Гете, Твори (Київ: "Молодь", 1969), стор. 7.

[2]Іван Франко, Із секретів поетичної творчості (Київ: Радянський письменник, 1969).

літератури ідейности. До Франкового національного сумління промовляли обставини життя рабів, вимоги Драгоманова, патріотичні проклямації народників, очолюваних Єфремовим, з яким він раз вступив у дискусію, але переможцем з неї не вийшов.

В. ЛІТЕРАТУРНА ДИСКУСІЯ: 1902 – 1904

Нові літературні процеси розросталися й потужніли, молода ґенерація неоромантиків прямувала до тотального розриву з народницькими ідеалами. У перший дзвін тривоги вдарив талановитий і пристрасний публіцист, найвидатніший експонент пізнього українського народництва Сергій Єфремов. Визнаючи естетичний принцип "цілком негодящим" для літератури, він проповідував, як уже згадувалося, "елементи свободи для людини, невпинну визвольну течію", "визвольно-національну ідею", "поступову течію народности в змісті та формі".

Єфремов виступив на сторінках журналу Киевская старина[1] в 1902 році з цілим арсеналом зброї проти окремих статтей, заяв, маніфестів та взагалі проти найновіших українських літературних процесів.[2] Усе нове, що хоч трохи відходило від усталених традицій, критик розцінював як непроглядний морок відчаю, що окутував найвищі й найдорожчі народні ідеали. Він уважав, що суспільство його епохи переживало докорінні зміни в усіх галузях суспільного життя, тому людина не встигала абсорбувати тих змін, і вносила в літературу "кладбищенские теории".[3]

[1]Журнал видавався в Києві в роках 1882-1906 російською мовою. У 1907 році змінив назву на Україна й виходив ще рік українською мовою.

[2]Сергий Ефремов, "В поисках новой красоты," Киевская старина, т. 79 (1902), Октябрь, стор. 100-140; Ноябрь, стор. 235-282; Декабрь, стор. 394-419. (З уваги на історичну вагомість статті в тому розумінні, що вона нанесла непоправної шкоди молодому неоромантизмові, вона реферуватиметься тут досить широко. У дальших покликаннях на цю статтю подаватимуться лише сторінки журналу.

[3]Там же, стор. 101.

Майбутньому історикові, турбувався критик, доведеться, колись, дивом дивуватися таким сучасним літературним тенденціям, як утеча з життя, підмальовування явищ життя якимись безглуздими тонами, погоня за вигадливою формою на шкоду змістові - все це, відзначав він, лише "ужимки и прыжки" розхитаних думок, в яких не доб'єшся того, що називається людським сенсом.[1] Він був переконаним, що в майбутнього критика це нове явище не викличе особливого зацікавлення: "он объяснит его, запечатлеет" і перейде до важливіших питань, але для нашого часу це справа великої ваги, бо в західньоевропейському світі "символизм или декадентство" досягає вже епідемічних пропорцій.[2] Цитуючи свого вчителя Михайловського, Єфремов змішував докупи декадентів та символістів і бачив біду в тому, "что реакция против натурализма толкнула, говоря словами Михайловского, кучку молодых, не дисциплинированных умов в противоположную крайность."[3] Ця біда, казав критик, торкнулася й українського письменства: "камень декаденства или символизма... произвел и в нашем тихом и отдаленном уголке некоторую легкою рябь."[4]

Під таким кутом розуміння "символизма или декадентства" критик переходив до нещадно-цинічного таврування молодих неоромантиків, починаючи від серійних видань Живі струни та Літературно-наукового вістника за те, що поміщував на своїх сторінках твори "явно декадентскаго характера".[5]

Критикуючи маніфест Миколи Вороного, він грубо іронізував з тяготіння неоромантиків до естетики та з їхніх "поривів до блакитного неба",

[1]Там же, стор. 102.

[2]Там же, стор. 103.

[3]Там же, стор. 106.

[4]Там же, стор. 111.

[5]Там же, стор. 112-113.

підкреслюючи, що все це "конечно, несколько неясно и туманно, но в тоже время и обычно для искателей новой красоты".[1]

Особливу тривогу викликала в Єфремова стаття Лесі Українки "Малорусские писатели на Буковине", оскільки він сам цю поетесу шанував, і знав, що вона користувалася великим авторитетом серед письменників її ґенерації, до якої, до речі, належав і Єфремов, будучи навіть п'ять років молодшим за свою опонентку. Квестіонуючи позитивне ставлення авторки до неоромантизму, яким невідомо, мовляв, " радуваться ли нами ликовать, или же скорбеть и огорчаться?", критик недоброзичливо завважував, що й серед нас, звичайно, знайдуться оптимісти, "которые очень возрадуются и возликуют новому направлению... дескать и у нас тепер, как у людей - даже самое модное направление объявилось, и не только объявилось, но уже успело и зарекомендовать себя такими-то и такими-то "шедеврами"... тоже модное словечко!"[2]

Єфремов зокрема намагався дискредитувати Лесі Українки "протест личности против среди й неизбежно супровождающие его порывы ins Blau", що мали б своєчасно появлятися в літературах усіх народів. Підкресливши, що вона сформулювала свої погляди на новий напрям "достаточно выразительно", критик апелював до свого читача призадуматися над фактом появи в українській літературі цього нового явища: "модное то оно модное, да все же как будто неловко: демократическая, 'мужицкая' в лучшем значении этого слова литература и вдруг - символизм, декадентство... Нет ужь, Бог с ним, с этим новым направлением, да минует нас чаша сия".[3]

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 114.

Довгі й глумливі аналізи неоромантиків Єфремов розпочав з творчости Гната Хоткевича (молодшого за нього всього на один рік), заздалегідь застерігаючи, що не буде з чого радіти та "уповать ожидающим", коли він стане виділювати з "символістичних" творів цього автора "хоч трошки філософії".[1] І так, на його погляд, основна риса Хоткевичевих творів крилася в тому, що його думка "разбрасивалася по всем направлениям", слова нагромаджувалися кучами зовсім механічно, без внутрішнього зв'язку. Інколи, мовляв, авторові видавався якийсь вислів особливо гарним чи ефективним, що в даному випадку був зовсім недоречним, "он и его прихватит по дороге и сбросит в общую кучу - авось пригодится, а там пусть разберают, что к чему". І виходить зовсім, як у Гоголя: "Что там? веревочка? Давай и веревочку - веревочка в дороге пригодится [...] Почти невероятного труда стоит уяснить себе суть Хоткевича произведений, выделить все эти более или менее случайно прихваченные по дороге 'веревочки' ".[2]

При чому тут краса, запитував далі критик, та ще й "нова краса", кинувши при цій нагоді перший гострий камінець у бік Івана Франка за те, що він у своїй статті "З останніх десятиліть XIX віку" прихильно висловився про творчість Хоткевича.

Відзначаючи, що "віщуни нової краси" позбавлені всякого страху та сорому, йдуть слідами Ніцше й плекають презирливе ставлення до людини, критик цинічно тлумачив позиції цього філософа:

> Кроме Вечной Красоты, олицетвораемой преимущественно в природе, и всевозможных, большею частью прекрасных духов, на земле существует еще некая скверная тварь, именуемая человеком, все назначение которой состоит в том, чтобы отравлять существование некоторых субъектов высшей организации. Происхождение этих последних покрыто мраком неизвестности: они пренадлежат не то к той же человеческой природе, не

[1] Там же.

[2] Там же, стор. 116-117.

то к "ангельским истотам".[1]

Підсумовуючи свою довгу тираду про твори Хоткевича, Єфремов виносив такі сентенції: З Хоткевичевих творів віє ненавистю до селянського народу, презирливим відношенням до науки, фетишизацією абстрактної краси, спілкуванням з безтілесними духами, презирством до людини, її життя і труду, "вот чему научились мы из произведений Хоткевича".[2]

Далі в цитованій інвективі критик ще точніше кристалізував своє справжнє, а може й удаване нерозуміння неоромантичного світогляду та його художніх засобів, явно іронізуючи з цього напряму та його представників. Тонкий аналіз, зроблений Лесею Українкою в її статті про Ольгу Кобилянську, турбував Єфремова більше, ніж теоретично-формальний маніфест Вороного, свідченням чого було те, що найсильніші удари посипалися саме проти Кобилянської, густо пересипані цитатами з статті Лесі Українки.

Критик наголошував, що непомірні поклонники та панегіристи, в тому числі й Леся Українка, сильно переціним талант Кобилянської. На основі довгих і тенденційно препарованих переказів кожного твору цієї старшої за нього на тринадцять років письменниці, з відповідними коментарями, розрахованими на компромітацію її перед народницьким крилом інтеліґенції, Єфремов пункт за пунктом розбивав "міт" про народження "зірки символізму" та нового літературного напряму.

Переказавши зміст визначеного неоромантичного роману Царівна (1895) та подавши характеристику його героїв, Єфремов звертався до свого читача, щоб він "сам оцінив" як героїня цього твору, устами модного філософа Ніцше, не щадить образливих епітетів на адресу селянина: "підлі душі", "гієни", "бездушна товпа", а на фоні цієї темної маси – пишним цвітом квітне і красується

[1]Там же, стор. 132.

[2]Там же, стор. 136.

декілька зверхлюдин, вищих істот, для яких не існує права, "так как они стоят выше всякого права, и которым, следовательно, все позволено".[1]

Критик принципово не хотів розуміти творів Кобилянської. Він казав, що йому "недоступним" був навіть зміст Царівни: "Недоступность данного художественного произведения свидетельствует лиш о том, что художник или не нашел подходящаго выражения для своей мысли, иначе говоря выразил ее неясно, неточно, сбивчиво, или же самая мысль его обладает некоторыми дефектами".[2] Тенденція ясна: новаторство Кобилянської, в оцінці Єфремова, випливало з "мозгових дефектів".

В одному з кращих творів Кобилянської Valse Melancholique (1898), де плястично зображено три різні характери жінок, Єфремов бачив ті самі "дефекти", наслідком яких у творах письменниці вигідно домінували "вибрані істоти", "расові люди", "вибрана горстка суспільства", "шукачі гармонії": "Нечего и говорить, - писав він, - что в таком избранном обществе о 'толпе' не говорят иначе, как з глубоким презрением."[3]

Саркастично розглядав Єфремов і твір Кобилянської Під голим небом (1900), що його тодішні неоромантики вважали своїм шедевром. Він насміхався навіть з самого заголовку, який, на його думку, свідчив про пустоту та беззмістовність.[4]

Намагаючися з усіх сил показати письменницю в кривому дзеркалі й збунтувати проти неї "юрбу", автор по-народницькому інтерпретував філософсько-естетичні основи творів Кобилянської, дошукувався в них неясности, підкреслював їх практичну некорисність для народної справи й з

[1]Там же, стор. 245.

[2]Там же, стор. 249.

[3]Там же, стор. 255.

[4]Там же, стор. 260.

таких позицій виносив її свої різкі присуди. Він писав:

> На первом плане нужно поставить крайнюю неясность и неопределенность задач и целей нашей писательницы, смешание представлений, своего рода тиранию асоциации идей, господствующую над Кобылянской: все это отражается на ее произведениях чрезмерной субъективностью и символистической темнотой.[1]

І далі: "однообразие, монотоность дарования... Кобылянская регулярно повторяет себя чуть ли не в каждом своем новом произведении, не прибавляя почти ни одной новой черточки, ни одного свежаго мазка к сказанному раньше".[2] І далі: "особенность писательницы по всякому поводу, кстати и не кстати поминать красоту, искусство и в особенности музыку, а также растачать нинки и ругательства по адресу "тупоумной" толпы".[3] І знову:

> Монотонность, однообразие содержания и даже отдельных выражений и скудость мысли в особенности ярко выступает при последовательном чтении всех произведений... даже ее описания природы, и в частности – горных видов, возбуждающия найбольшее восхищение ее поклонников, оказываются весьма однообразными, а потому до чрезвычайности надоедливыми.[4]

І хоч Кобилянська майже в кожному творі ставила питання про піднесення "духового життя" народних мас, пов'язуючи з ним і можливість їхнього майбутнього добробуту, Єфремов у висловлюваних ним присудах та обвинуваченнях безоглядно твердив, що праця "на пользу общую" не була її характеристичною рисою: "желание служить родному народу и работать на пользу общую" не тільки чуже Кобилянській, твердив він, а й "весьма и весьма ему противоречит".[5]

У дальших розділах, з тією ж тенденційністю, намагаючися ніби розуміти новий час, "нових птиць", Єфремов перейшов у наступ на інших. Його дивувало,

---

[1]Там же, стор. 265.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 266.

[4]Там же, стор. 266-267.

[5]там же, стор. 276.

як серед тих "молодих птиць" опинилася Наталя Кобринська, що "несомненно принадлежит к старым певицам", і тільки недавно перейшла до шукачів нової краси.[1] Не пощадив критик і Василя Стефаника та Михайла Яцкова, що також влаштовували "сомнительной ценности экскурсии в ту же область не от мира сего",[2] і Гриневичевої, у якої, ніби, "туманный символизм доведен до крайних переделов".[3] Разом з ними взяв він на вістря й Івана Франка як редактора Літературно-наукового вістника за те, що під рубрикою "Наш альбом" він друкував цих письменників. Критика дивувала позиція цього журналу, який, ущіпливо завважував він, до гумористичних журналів, очевидно, не належав, і метою якого, мабуть, не було вводити у веселий настрій своїх читачів, то як же, мовляв, такі сміховинні речі потрапляли на його сторінки? Єфремов завважував:

> Всякий автор волен, разумеется, писать, что и как ему угодно, но появление всевозможных "пустых мест" на страницах серьезного и уважаещего себя органа не может быть оправдано даже и тем, что его "редакція, не в'яжучися ніякою доктриною, ані теоретичною формулою, допускає до голосу всі напрямки", как значится в последнее время в проспектах "Вістника". Ведь отсюда недалеко и до полной безпринципности, которую при желании также можно оправдывать безпристрастием и желанием предоставить голос каждому направлению.[4]

Взявши під обстріл Літературно-науковий вістник, автор мав на меті і "декадентство" самого Івана Франка, і те, що він відкрив трибуну для молодого пера, а йому йшлося в першу чергу про те, щоб цю трибуну дискредитувати й таким чином позбавити неоромантиків останньої можливости друкуватися.

Один розділ своєї статті Єфремов присвятив морально-повчальним напучуванням, виходячи, звичайно, з своїх функціонально-народницьких принципів. На Кобилянську та Хоткевича, які, за його твердженням, "по самые

---

[1]Там же, стор. 395.

[2]Там же, стор. 401.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 402.

уши ушли в безпочвенный, туманный мистицизм... заметно отстранившись от всяких общественных вопросов",[1] він уже махнув рукою,відзначивши, що з цим нашим "символізмом", який не має суспільного характеру й зарепрезентований лише нечисленними творами, нам нічого робити. Натомість він зосередив свою увагу на таких авторах, як В. Стефаник, Н. Кобринська та М. Яцків, перестерігаючи їх "от того пути, который легко может оказаться гибельным для их дарования".[2]

В останньому розділі, після тількищо зробленого твердження, що новий напрям в українській літературі не має ніякої питомої ваги і з ним "нам делать больше нечего",[3] автор несподівано перейшов до питання, чому цей напрям "имеет в настоящее время успех даже в нашей литературе, не знавшей крайностей натурализма, где, следовательно, отпадает законная почва и достаточное основание для возникновения символизма?"[4] При цьому він рішуче заперечував твердження Лесі Українки, що розвиток цього напряму може підняти рівень художнього розвитку, переконливим свідченням чого могли бути досягнення літератур інших.

На основі теоретичних міркувань Макса Нордау,[5] Єфремов запевняв, що ніякого піднесення в інших літературах цей напрям не приніс, і посилання Лесі Українки на інші літератури – даремні, а тим більше невиправдано стосувати це

[1]Там же, стор. 401.

[2]Там же, стор. 402.

[3]Там же, стор. 403.

[4]Там же, стор. 409.

[5]Псевдонім майже забутого сьогодні німецького письменника, есеїста, за професією лікаря Макса Ейдфельда (1849–1923), який розглядав нові літературні рухи з точки бачення медицини, а свої критичні трактати ілюстрував цитатами з психіятрії й підходив до них з позицій "здорового глузду". У Росії став відомим особливо завдяки двом збіркам своїх есеїв, що були перекладені російською мовою і в кінці 19-го століття вийшли друком під заголовками Условная ложь та Парадоксы.

до літератури української, бо треба, передусім, "принять во внимание, с одной стороны, ту общественную почву, на которую у нас (да не только, быть может, у нас) упали зерна декадентства, а с другой – и читательской психологией не пренебрегать".[1]

Ґрунт, на якому виник український "декадентизм", Єфремов, за зразком Нордау, змальовував досить кумедно. Живемо ми, писав він, у жорстокий час, переплутаний зовсім протилежними світоглядами. Наука не виправдала сподівань. Виникло почуття безвихідности, а разом з тим, безсилля розуму й відкидання громадських ідеалів. Людина, пояснював він, перебувала в безвихідному становищі, не могла знайти ґрунту під ногами й шукала лише якогось "гашиша, чтобы забыться и заснуть".[2] У сні, іронічно завважував він, до неї підкрадалися нові відкриття: "все, что возмущает душу, от чего ищешь забвения – суета сует и пустяки,"[3] на які, мовляв, не треба зважати, бо всі ті спрацьовані, мозолями покриті руки, поморщені обличчя, "эта серая, страждущая толпа – совершенно не заслуживает того, чтобы о ней заботиться".[4]

Багато місця, зусиль, емоцій критик поклав на те, щоб сфабрикувати, нібито, "нелюдське" ставлення українських "декадентів" до селянства. Селянські маси для наших "декадентів", твердив він, це:

> ... низшие существа, провиденциальная роль которых исчерпывается лишь тем, что оно своими соками, своим потом и кровью должны доставить питание немногим избранным, сверхчеловекам, "вищим істотам", которые в это время будут доводить себя до возможного совершенства, отшлифовываться для самых утонченных потребностей, наслаждаться красотой и предаваться утехам любви... Вот это – соль земли, это – настоящие люди, а поэтому "станьмо ними, учім других ставати ними", как приглашает Кобылянская, а затем пойдем своею дорогою любви и наслаждений и не будем-те никакого внимания обращать на эту копошащуюся у нас под ногами, корчащуюся от боли и страданий толпу,

[1]Там же.

[2]Там же, стор. 410.

[3]Там же, стор. 410-411.

[4]Там же, стор. 411.

> оборванную, грязную, с грубыми неизящными руками. Природа, красота, любов - вот главное, а люди - это отвратительное вместилище всех зол и пороков, - и так плюнь на них и "лови, лови момент любви".[1]

Своє справжнє ставлення до селянина, писав автор, "декаденти" приховують тьмяним покривалом символів, містицизмом, надземною красою, і в такому "облагородженном виде" дають свої твори в руки молоді, тому не дивно, що молодь з "жадностью хватается за этот гашиш".[2] Зерно, твердив він, падає на спраглий "гашиша" ґрунт і "приносит обильные плоды".[3]

З цих та всіх попередніх єфремівських "відкриттів" напрошується висновок, що, нібито, Гнат Хоткевич, Ольга Кобилянська, а з ними й Стефаник, і навіть Леся Українка та Іван Франко, накурилися гашишу, захворіли на безсилля розуму, відмовилися служити громадським інтересам і завели в українській літературі декадентство.

Єфремов добре розумів, що новий літературний напрям був передусім реакцією на народництво та виступав проти деяких старших "литературных деятелей" за те, що вони, як він сам завважував, "до сих пор ограничиваются" возвеличуванням народних святощів рабським наслідуванням старих вилиняних шабльонів.[4]

Захищаючи позиції симпатичних для нього письменників, він намагався виправдати їх станом української літератури як літератури не зовсім розвиненої, в якій немає ще місця на карколомні salto mortale. Багатші літератури, на його думку, могли дозволяти собі на природний розклад, але в нас, мовляв, інша справа. І далі він влучав у саме серце патріотично наставленого українця: "У нас другое дело" - підкреслював він, - у нас у всіх

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 415-416.

ділянках інтелектуального життя дуже мало робітників, і кожна втрата відчувається з подвоєною силою на нашому народному організмі, а кожна навмисна втрата – це вже не просто нерозсудливо, а гріх перед рідним краєм та народом. Хай, мовляв, художні засоби наших письменників застарілі, хай світогляд їхній вузький, обмежений і вичерпується лише на зображенні зовнішнього життя, не вглиблюючися в нього. Все це так, але чи з того виходить, наївно питався він, що нам треба відмовитися від нормальної еволюції та органічного розвитку, плюнути на все, що зробили попередники й відразу перейти до старечости?[1]

Викладаючи програму завдань української літератури, Єфремов проклямував, що замість забавлятися "эстетическими бирюльками",[2] треба йти в сферу народного життя, де є дуже багато явищ, вартих розроблення вдумливого письменника – впливи нових економічних відносин, народження нового ставлення до освіти, малоземелля, перенаселення, страйки в Галичині. Вдумливі письменники, підкреслював він, можуть взяти з цього невичерпного джерела багато тем, висвітлюючи життя нашого народу з усіх боків, а разом з тим людської природи взагалі.[3]

Присуд наш, продовжував він, не може змінитися від того, що серед представників цього напряму може з'явитися людина з талантом – навпаки, присуд буде строгішим, бо "кому больше дано, с того много взыщется".[4] На "людиноненависництво" Хоткевича, підкреслював критик, можна дивитися з усмішкою, але те саме явище в Кобилянської ігнорувати не можна, бо Хоткевич ледве чи когось спокусить, але Кобилянська бере великий гріх на душу,

[1]Там же, стор. 417.

[2]Там же, стор. 418.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 419.

"создавая вредное, противообщественное, развращающее нетвердые умы направление в литературе, которое действительно не проидет, да и не проходит уже безследно".[1]

Єфремов закінчував апелем до свого відповідно настроєного вже читача: "Радоваться ли нам или же скорбеть по поводу этих следов – пусть на этот вопрос ответит сам читатель."[2]

На трактат Єфремова, остання частина якого друкувалася в грудні 1902 року, негайно зреаґувала Леся Українка. У січні 1903 року вона повідомляла сестру, що вступає в полеміку: "Не можу сказати, щоб полеміка впливала на нерви корисно, але 'з'їсти і облизнутись' ще не корисніше."[3] Того ж місяця вона писала Ользі Кобилянській, що дає лицарську відсіч Єфремову за неї, за себе та за своє розуміння "прапору модернізму", намагаючися не попадати у вульгарний тон автора блюзнірської статті, завважуючи при тому, що Кобилянська як белетрист "може мовчати, коли хоче", але "Єфремов зачепив мене як критика і публіциста, то мені мовчати не випадає".[4]

У кінці січня, перебуваючи в Італії, Леся Українка надіслала свою статтю матері з проханням, щоб вона передала її негайно до журналу Киевская старина, хоч і не була зовсім певною, що статтю надрукують, бо редакція, завважувала вона, "не раз уже показувала надмір ґалантерії до своїх співробітників, не даючи проти них нікому голоса у себе".[5] Леся Українка не помилилася. Редакція відмовилася друкувати її статтю. Російський журнал Мир божий, з яким вона співпрацювала, також відмовився. Стаття ніколи не

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Леся Українка, "З листівки до сестри Ольги," 23 січня 1903, Про літературу, стор. 231.

[4]Там же, "З листа до Кобилянської," 23 січня 1903, стор. 231.

[5]Там же, "З листа до матері," 27 січня 1903, стор. 232.

побачила світу й автограф її, наскільки можна вірити українським радянським джерелам, пропав,[1] хоч чорновик статті в авторки був, а матері вона наказувала дати переписати статтю і один примірник затримати в себе "на всякий случай".[2]

З довгого листа до матері, що супроводжував її відповідь Єфремову, в якому вона глибше з'ясовувала те, чого, задля "рицарського" тону, не хотіла виносити на денне світло, можна частинно відтворити дякі положення її полемічних пунктів. Стаття мала зайняти десять сторінок друку. Вказівки були, щоб мати сама прочитала її в редакції, "і нехай зараз скажуть, – писала вона, – чи приймуть, чи ні, коли ж ні, то пошли її у Мир божий. Коли б і цей журнал відмовився друкувати, писала Українка, "то я знайду інше пристановище, а так справи не лишу".[3]

Менторський тон Єфремова, його необізнаність з новими світовими літературними рухами, в тому числі й українським, не могли не викликати глибокого обурення Лесі Українки, яка на диво добре ці речі розуміла. Матері вона писала:

> ... не стерпіло серце, та таки не випадало терпіти. Багато видержки мене коштувало, щоб не впасти в сарказм і не почати й собі "язвити"... Я хочу, щоб моя відповідь одбивала своїм спокійним, навіть "рицарським" тоном від тої дикої бурсаччини... не хочу бути тим Юпітером, що сердиться.[4]

Критика Єфремова асоціювалася в неї з вавилонським стовпотворінням, "з ямою, повною 'жупелу', куди звалені всі, хто тільки носив 'декадентську' причоску, або 'модні барви' ".[5] Вона брала під захист европейських символістів, дивуючися, що її опонент мав відвагу критикувати їх, зовсім не знаючи їхньої

[1]Там же, "Примітки," стор. 319.

[2]Там же, "З листа до матері," 27 січня 1903, стор. 232.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 231-232.

[5]Там же, стор. 232.

творчости й називаючи її "непереводимою";[1] переконливо доводила, що "галичани не можуть залежати від французів, бо не знають їх так само, як і Єфремов".[2]

Лесю Українку справедливо обурювало те, що Єфремов узяв на себе ролю якогось "судии во Израиле" й вона при цьому, глузуючи, ставила питання: "хто йому сказав, що літературні школи, то 'вопросы домашнего свойства', а не інтернаціональні?"[3] Де він бачив закономірність у чергуванні стилів – "хіба люди ставили собі пляном: оце у нас романтизм, а потім буде натуралізм, а потім новоромантизм?.."[4]

Вона справедливо твердила, що західньоукраїнська молода література була найбільше під впливом літератури польської та німецької, і якби Єфремов, за її характеристикою, "не був невігласом у цих літературах, то знав би, що молоді галичани цілком, з головою від них залежать".[5]

У наступному листі до матері вона повідомляла, що готується написати обширнішу статтю про символізм, щоб дати "добру одсіч – не тільки Єфремову, а всім взагалі антимодерністам, 'духа не разумеющим'",[6] і для цього збиралася "потривожити" навіть тіні Бодлера з Верленом, простудіювати наново Метерлінка, визначити ролю Мопассана "яко поворотного пункту від натуралізму до нових напрямів".[7] Важливим для неї було встановити й відмінності між німецьким неоромантизмом та французьким символізмом, поставити польський

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 235.

[4]Там же.

[5]Там же.

[6]Там же, "З листа до матері," 7 лютого 1903, стор. 237.

[7]Там же, стор. 238.

модерн, а в залежності від нього й український у відповідну перспективу, "виразно відрізнивши од них Кобилянську і вказавши на вплив на неї Якобсена і данців".[1]

На поради матері, щоб вона не стушковувала різкости тону, Леся Українка відповідала:

> ... я все стою на "рицарському" пункті, я можу в літературі або тримати призвоїто-бойовий тон, або мовчати, а лаятися не хочу з поваги "до духу святого", котрого лицарем хочу бути... Брехню різкістю не подолаєш, а тільки виказом правди. Найгірше я боялась, щоб моя розмова з Єфремовим не подобала на базарний діялог: "ти дурна! - ти сам дурень!.." Нехай краще буде exageration в сторону "лицарства", ніж "пошлости".[2]

Леся не тратила надії, що її відповідь Єфремову десь таки буде видрукована й бадьоро писала Кобилянській, що вона чітко виклала та обґрунтувала свої протилежні до Єфремова та його однодумців погляди на нову літературу й передбачала, що "се буде не остання баталія", бо вона "не думає складати зброї і зрекатися прапору новоромантичного".[3]

Редакція журналу Киевская старина закрила свої сторінки для молодих письменників, знехтувавши полемічні статті Лесі Українки, Гната Хоткевича, Олександри Єфименко, Михайла Косача. Баталії, до якої Леся захоплено готувалася, так і не відбулося. Її критично-публіцистична діяльність взагалі на цьому закінчилася.

Неоромантики відчували, що найбільших і найменше заслужених образ Єфремов наніс Ользі Кобилянській, але не маючи власних друкованих органів, вони могли обурюватися лише в своєму листуванні. Відразу після появи статті Єфремова, Михайло Косач, брат Лесі Українки, писав до Кобилянської:

> Коли несправедлива напасть повстає на Вас, то не думайте, що Ви сама в полі... єсть ще у Вас друзі на Україні, що одчувають всю несправедливість напасті і огиджуються мерзостю писань наших критиків. Таку подлу

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же, "З листа до О. Кобилянської," 12 березня 1903, стор. 239.

> критику ми звикли бачити тільки в Московских ведомостях а ще і в Київській старині довелося побачити. І це їм даром не пройде.[1]

Далі Косач натякав на політичні розходження між неоромантиками та Старою Громадою, неофіційним органом якої була Киевская старина. Він твердив, що "за спиною дурня Єфремова" власне й стоїть та "верства українського суспільства, ворожа до неоромантизму в українській літературі".[2] Однак він так же оптимістично, як і Леся Українка, провіщав: "закипить баталія по цій лінії, аж небо куритиме!"[3]

Сама Кобилянська, якщо судити з її листа до Осипа Маковея, сприйняла цинізм Єфремова досить стоїчно:

> Я читала Єфремова... дуже спокійно. Я бачу, що він не критикує мене об'єктивно, а старається мене осмішити... понизити... Розводиться цілком непотрібно над реченням: "Не буду з товпою в уста цілуватись", а натомість не бачить, що я в жодній праці своїй, хоть би і найдрібнішій, ту "товпу" не понижаю... Що в Битві робітники з "грубими руками" виведені – то попросту тому, що вони уставлені тут ворогами дерев, і суть трактовані яко такі. Як він се не розумів, або не хотів бачити, то що я тут пораджу... Містицизм у Землі закидає. Але якби він знав, яку поважну і глибоку ролю грає містицизм, сни, ворожки... в нашого мужика – може би не розмахувався так дуже проти нього... Всякі реалізми й натуралізми відограли вже свою ролю... а тепер настав напрям zurück zur Seele... А щодо мене, то я ніколи декаденткою не була і не буду... Я не одушевлялась ніякими Пшибишевськими і Гуїсманами.[4]

Далі вона виснювала, чому глузування над нею Єфремова тільки зранили їй душу, але не скалічили її. Листи Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Миколи

---

[1]Михайло Косач, "Лист до О. Кобилянської," грудень 1902, Ольга Кобилянська в критиці та спогадах (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963), стор. 88.

[2]Там же, стор. 89.

[3]Там же. У склад Громади, крім старших діячів – В. Антоновича, М. Драгоманова, К. Михальчука, П. Чубинського, Т. Рильського та інших, входили також представники молодшого покоління – С. Єфремов, Є. Тимченко, М. Левицький. Через аполітично культурницький курс, що його вела Громада, з неї виступив ще в 1886 році М. Драгоманов. Очевидно, розходження, на які натякав Косач, ґрунтувалися на тих же основах.

[4]Ольга Кобилянська, "Лист до Осипа Маковея," 15 грудня 1902, Ольга Кобилянська, Слова зворушеного серця (Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982), стор. 281.

Вороного, Івана Липи та багатьох інших поклонників її таланту були для неї непомильним компасом, що вказував правильну путь. А крім того, вона вміла прислухатися до свого власного внутрішнього голосу, і тому, писала вона, "критика Єфремова мене з ніг не звалила, а хвальби моїх щирих і чесних товаришів чи прихильників під небеса не взнесли".[1]

Письменниця добре розуміла, чому її творчість була ненависною для Єфремова та за що він виносив їй лайливі звинувачення. "Я знаю, – писала вона, – чого він і його товариші хотять. Вони хотять белетристику з грубою тенденцією, так щоби вже сам заголовок читачеві все розказав. В них лиш та героїня має вартість, що іде в народ учителювати."[2]

Публіцистичний трактат Єфремова Кобилянська не розглядала як об'єктивну літературну критику, а вважала його батоженням, що не мало для неї суттєвого значення: "Єфремов буде своє думати, як думав. Нехай собі там. А я його слухати не буду, бо він не говорить як об'єктивний критик, а б'є мене... батогом."[3]

Літературно-науковий вістник, а в дійсності його літературний редактор Іван Франко, над яким Єфремов також не забув поглумитися за його санкціонування літератури молодих письменників, відкрив рубрику "Дискусії" для обговорення питань, порушених у статті "В поисках новой красоты". На вступі до рубрики редакція журналу, зробивши реверанс у сторону автора статті, "згоджуючися багато де в чому з його висновками",[4] все ж уважала потрібним "розсортувати" нові прояви в літературі, "які він зводив до купи під маркою

[1]Там же, стор. 282.

[2]Там же, стор. 283.

[3]Там же.

[4]"Дискусії," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 114.

'декадентства'."[1] Вона вважала появу його статті за позитив у тому розумінні, що вона "живо порушила опінію ширших сфер українців за кордоном і в нас, і загалом перший раз у російській Україні зняла питання про напрям та принципи поетичної творчости".[2] Повідомлялося, що редакція відкриває дискусію з приводу окремих частин та деталей статті й дає місце для висловлення різних поглядів.

Полеміку відкрив сам Іван Франко. Він захищав, насамперед, позиції Літературно-наукового вістника за висміювання рубрики "Наш альбом", а зокрема за обвинувачення в безпринципності в цій справі редакції, наголошуючи водночас, що "питання про принципи в штуці, се питання про те, що таке штука. На се питання можна відповідати всіляко."[3] Він категорично відкидав принцип Єфремова про обов'язковий мажор у літературі та те, що він приковував українських письменників до суто селянських проблем.

> Дуже добре! - писав Франко - І ми бажаємо сього, але класти се неминучою умовою для кождого письменника принципом української штуки було б зовсім нерозумно. Хто може се робити, нехай робить. У кого вдача бадьора, хто гарячий до боротьби, хай піддержує бадьорість та гарячість і в інших. А в кого сього нема? То що йому робити?[4]

Далі Франко вже робив спроби вияснити Єфремову, що, як казала Леся Українка, декадентство й символізм, "то не є все одно".

> ... у своїй статті відзначав Франко - він мішає декадентизм... з символізмом, напрямком чи зв'язком ідей, що почасти належать до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування... а почасти, перетворений на односторонню доктрину, справді був якийсь час на коротку хвилю хмарою, що запаморочила ясні стежки артистичної творчости, але з декадентизмом не мав нічого спільного, тим менше був з ним тотожний... він закреслює для артистичної творчости далеко ширші

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Іван Франко, "Принцип і безпринципність," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 115.

[4]Там же, стор. 116.

межі, ніж би це виходило з його... принципів.[1]

Не погоджувався Франко також з догмою, що вимагала від письменника розкривати "человеческую природу вообще" шляхом вивчання малоземельности, еміграції, робітничих страйків;[2] захищав письменників внутрішнього споглядання, які вміли переконливо передавати душевні переживання, змальовувати сумніви загальнолюдських маштабів, етапи байдужости, отупіння, занепаду, ставлячи у приклад Джакомо Леопарді, якого, писав Франко, всупереч антисуспільного характеру його поезії, справедливо вважають одним з батьків та корифеїв нової італійської літератури.[3] Автор рішуче відкидав соціологічний принцип критичного аналізу, висуваючи на перший плян елемент психологічний.

> ... інтереси особистої психології героїв - відзначав він - колосально розрослись і розширились, обсервація власне найдрібніших появ, рухів і відрухів душі зробилася без порівнання стараннішою й багатшою. Побачимо цілий ряд письменників, що захоплені тими психологічними обсерваціями, відсувають майже зовсім на бік соціологічні проблеми.[4]

Погляди Єфремова на літературу як на лікаря суспільних ран Франко також заперечував і доводив, що "ліки", пропоновані Достоєвським та Толстим, наприклад, "на один момент не візьме на серіо якийсь соціолог або практичний політик".[5] Несподіване становище зайняв він також у зв'язку з принципом функціональних завдань літератури, справедливо вважаючи цей принцип однією з головних підстав бунту молодих письменників. Ствердивши, що молода література була неминучою реакцією на утилітарні засади реалізму та натуралізму, критик наголошував, що цього питання не можна легковажити, а тим більше трактувати його цинічно, як робив це його опонент, будучи

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 117.

[5]Там же, стор. 118.

відірваним від літературно-критичних течій Европи.

> Єфремов, – писав Франко, – живучи очевидно в крузі ідей, вироблених у Росії ще Добролюбовим та Пісаревим, шукає в літературі поперед усього публіцистики, тенденції, студії певних хиб та подавання певних рецепт на їх лічення, тобто речей, які, по думці письменників молодої ґенерації – і не самих лише декадентів – властиво не належать до літератури, а творять домену публіцистики, соціології, статистики та практичної політики.[1]

Хоч і з певною обачністю, але все ж таки Франко обстоював тут погляд на літературу передусім як на явище мистецтва, уважав, що літературний твір повинен бути дзеркалом часу, змальовувати людину "в тайниках її душі", а не брати на себе завдання гоєння громадських ран, бо, казав він, "соціяльні недогоди й болі ніхто ще не лічив по рецепті белетристів, хоч і як вони нераз позували на мудреців і пророків".[2]

Слідом за Франком виступив проти Єфремова львівський критик Володимир Коцовський, хоч і досить блідо в порівнянні до свого попередника. Він обурювався за винесені Єфремовим вироки молодій літературі, за різкий та категоричний осуд усіх проявів "символізму й декадентства". Критик називав виступ Єфремова "безоглядно одностороннім", аргументував, що розвиток літератури "не може держатися сліпо втоптаного шляху";[3] нагадував, що "дуже небезпечно наказувати авторам так і так дивитися, відчувати, писати, а так і так – ні";[4] підкреслював, що в молодих письменників є "велика сила, самостійність і ніжність відчування, багатство нових образів, багатство мови... щира боротьба з тупою буденщиною";[5] застерігав Єфремова, щоб він не був

---

[1]Там же, стор. 119.

[2]Там же.

[3]Володимир Коцовський, "Для пояснення неясности," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 122.

[4]Там же, стор. 123.

[5]Там же.

таким певним, що тільки "у нього одного мусить бути в кишені вся правда".[1]

До дискусії приєднався ще один львівський критик, Іван Копач, який, з одного боку, поділяв погляди Франка, що літературу не можна обмежувати до громадських завдань, а з другого – підтримував Єфремова щодо рубрики Літературно-наукового вістника "Наш альбом", в якій, мовляв, редакція дозволила собі не в'язатися ніякими доктринами ані теоретичними формулами і "допускала до голосу всі напрямки".[2] Копач погоджувався з Єфремовим, що в тій рубриці зустрічався "символізм", якого й він не розумів "і з певного рода острахом, а навіть розчаруванням помічав подібні місця і в Покорі О. Кобилянської, і в Дорозі Василя Стефаника".[3]

З короткою статтею виступила ще Катря Гриневичева проти Єфремова та Копача, заявивши, що вони, мовляв, мають "безперечне право вибирати собі лектуру, відповідну до вимог їхнього інтелекту", але не мають ніякого права "критикувати те, чого не розуміють".[4] Вона захищала маштабність "всесвітнього горожанства" символізму, якого, за її твердженням, "вже ніякий голос піднесений... не змете з лиця землі";[5] підкреслювала, що символізм має давно вже свого виробленого читача; не сумнівалася, що такий читач виробляється серед українців, і доводила, що йому "вільно ставити нам вимоги щодо форми, язика, щирости наших вражень, але не більше. Нехай нас читають і цінять ті, чия воля".[6]

[1]Там же.

[2]Іван Копач, "До питання про єство і ціну штуки," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 135.

[3]Там же.

[4]Катря Гриневичева, "Нерозуміння яко доказ," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 213.

[5]Там же, стор. 214.

[6]Там же.

З багатьма перепонами зустрілася полемічна стаття Гната Хоткевича, і так ніколи не побачила світу. Киевская старина її відкинула. Він написав другу – під назвою "Кліка в редакції Киевской старины", де гостро заатакував редакцію, а також Єфремова, надіславши її до Літературно-наукового вістника. Тут також відмовилися друкувати статтю, мотивуючися тим, що "галичани, які не читали статті Єфремова... попросту не були б могли зрозуміти, про що властиво йде річ".[1] Хоткевич написав ще одну статтю, спеціяльно для цього журналу, присвятивши її обороні Кобилянської. Однак і тут редакція добачила лише "глум над Єфремовим", і хоч, нібито, хотіла дати голос Хоткевичу, "якого в статті Єфремова справді скритиковано несправедливо", проте з огляду "на спосіб полемізування, на жаль, не могла надрукувати",[2] і запропонувала авторові переробити статтю. У результаті Хоткевич написав короткий лист до редакції, в якому гостро звинуватив журнал Киевская старина за те, що він, доводив Хоткевич, "монополізував погляди", "затуляв чужого рота".[3] Щождо Кобилянської, то в листі він лише згадав, що Єфремов тенденційно препарував найгірші наклепи на письменницю, "знаючи, що її творів немає в Росії і ніхто не зможе перевірити його інсинуацій".[4]

Виступив проти Єфремова з віршем також молодий запальний поет Остап Луцький, помістивши його у своїй збірці, що саме в той час була опублікована. У вірші-сатирі поет добре схарактеризував вимоги до літератури Єфремова та осудливе ставлення до них молодих поетів. У літературній дискусії того періоду вірш був єдиним нецензурованим голосом неоромантиків, і як такий, силою обставин, мусить уважатися своєрідним документом. Присвячуючи вірш

---

[1]Примітка редакції до: Гнат Хоткевич, "Лист," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 216.

[2]Там же, стор. 217.

[3]Гнат Хоткевич, "Лист," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 215.

[4]Там же.

Єфремову, Луцький писав:

Коли поезія мовчить про банк,
в новелі нич про пасовисько, –
то вже самі, свати, скажіть, –
якого виглядать тут зиску?

Яка ідея і який хосен
з огня, що світить, та не гріє?
"Царівна" варт що? Ні! Таж в ній
не правда є, а бабські мрії.

Стефаник, Кримський, – а за ним
Хоткевич, Яцків – десперати!
Я не жартую! Жарт марний, –
ми виметем сміття се з хати!

Бо вжеж самі, свати, скажіть,
якого виглядать нам зиску,
коли поезія про банк мовчить,
в новелі нич про пасовисько?[1]

Через відсутність трибуни, знівельованої Єфремовим до нуля, українські неоромантики не мали можливостей захищати своїх позицій і змушені були або мовчати, або коритися диктаторським вимогам редакторів різних відтінків народницької ідеології. Їхні полемічні статті попадали в редакційні коші або їх повертали авторам. Таким чином ефект дискусії не був великим, – "баталія", як хотіли того Леся Українка, Михайло Косач, Гнат Хоткевич та їхні однодумці, не була такою блискучою, якою могла б бути, коли б молоді письменники мали на той час свої періодичні видання. Те, що появилося друком, було бліде й непереконливе. Вийняток становила цілеспрямована стаття Івана Франка, в якій він дав Єфремову рішучу відсіч, ерудовано арґументуючи її та виразно захищаючи нові літературні та літературно-критичні позиції. Але стаття також яскраво маніфестувала Франкову систематичну непослідовність, що зараз же знову проявилася в його полеміці з Миколою Вороним.

---

[1]О. Люнатик [Остап Луцький], "Сергій Єфремов," Без маски; історія новійшої літератури, причинки – проблеми – дезідеренти (Коломия: Накладом автора, 1903), стор. 23.

Саме в розпалі літературної полеміки вийшов друком альманах З-над хмар і з долин.[1] Коли Вороний просив письменників надсилати матеріяли, то Франко, крім поезій, надіслав ще й віршоване послання Вороному, де явно кепкував над його ідеалістичним світоглядом та гаслом – "геть від утилітаризму", заперечуючи те, що він так недавно й так авторитетно заявляв у дискусії з Єфремовим. У посланні Франко іронічно переспівував Вороного:

> –"Пісень давайте нам, поети,
> Без тенденційної прикмети,
> Без сварив мудреців і дурнів!
> Без горожанських тих котурнів!
> Пісень свобідних і безпечних,
> Добутих із глибин сердечних,
> Де б сучасник гризнею битий
> Душею хвильку міг спочити!"[2]
> ....
> Ні, друже мій, не та година!
> Сучасна пісня – не перина,
> Не госпітальнеє лежаннє![3]

Франко називав Вороного "непоправним ідеалістом", наголошував, що сучасна поезія повинна бути вогнем, будити до громадського діла, а не заспокоювати, і повторяв майже за Єфремовим:

> Так не жадай же, друже милий,
> Щоб нас поети млою крили,
> Рожевим пестощів туманом,
> Містичних візій океаном,
> Щоб опій нам давали в страви,
> Щоб нам співали для забави.[4]

Вороний відповідав своєму опонентові також посланням, відкриваючи його епіграфом з Бодлера про те, що правда не є ціллю поезії, поезія є ціллю сама в собі, санкціонуючи таким чином у якійсь мірі гасло "мистецтво для мистецтва". Далі йшов полемічний виступ проти непокликаних до поезії,

---

[1] З-над хмар і з долин, Впорядкував і уложив Микола Вороний (Одеса: Друкарня А. Соколовського, 1903).

[2] Іван Франко, "Миколі Вороному, посланіє," З-над хмар і з долин, стор. 1.

[3] Там же, стор. 2.

[4] Там же, стор. 3.

порожніх серцем фарисеїв, які, як характеризував їх Вороний,

... паперовими мечами
Вимахують над головами.
Хто кликав їх? Чого їм треба?
Чи ж хробакам потрібне небо?
Нехай ідуть всі ті нездари
На торговиці та базари![1]

Поет викладав ніцшеанські постуляти не мрійництва, не пісні-перини, а гострої криці, міцної, як "неба блискавиці", пізнання надземного, охоплення недосяжного, збагнення незбагненного:

О, друже мій, то не дурниці,
Всі ті щасливі небулиці –
Про райських гурій, про Нірвану,
Про землю ту обітовану.[2]

Ці казки, казав поет, дають натхнення до боротьби, надихають душу раєм, і ставив виклик: хіба можна скувати вільний творчий дух?

І хто поезію-царицю
Посміє кинуть у в'язницю?
Хто вкаже шлях їй чи напрямок,
Коли вона не зносить рамок?
....
До мене, як горожанина,
Ставляй вимоги – я людина;
А як поет: без перепони
Я стежу творчости закони, –
Творю я їх не для шаноби,
Не руш, коли не до вподоби...[3]

Своє послання Вороний закінчував думкою, що все сказане не означає байдужости, нехтування скрижалями святих високих дум, бо гасло сучасного поета, наголошував він,

... іти за віком
І бути цілим чоловіком![4]

---

[1]Микола Вороний, "Іванові Франкові, відповідь на його посланіє," З-над хмар і з долин, стор. 5.

[2]Там же, стор. 5-6.

[3]Там же, стор. 6.

[4]Там же.

Для української літературної критики такий обмін думок між двома передовими поетами був справді знаменним. Обидва послання послужили вступом для альманаху і створили для нього відповідну атмосферу. Альманах, за слушним твердженням Богдана Рубчака, "є нині може найважливішим документом нашого передсимволізму".[1]

В альманасі друкувалися твори всіх, майже, тодішніх українських неоромантиків із Східньої та Західньої України, а також твори деяких письменників народницького крила. Поруч творів, наприклад, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Петра Карманського, Гната Хоткевича, Василя Щурата, Агатангела Кримського, стояли твори Івана Нечуя-Левицького, Павла Грабовського, Бориса Грінченка. В альманасі було зарепрезентовано тридцять письменників.

Консервативна критика прийняла альманах із зрозумілим хвилюванням. Затурбувався "декадентством" і в дискусію вступив Володимир Дорошенко. Він не добачав в альманасі багато позитивного, а " 'нової краси' й поготів – ми її не знайшли", завважував критик, і йшов наступом на молодих поетів та письменників, які, мовляв, мали на меті заманіфестувати перед світом "нову красу", але світ "профанський", глузував він, "не добачить тут красоти".[2] Дорошенко знаходив, що Хоткевич, наприклад, ідучи слідами Вороного, "виспівував не більше, не менше, як половий інстинкт",[3] і, солідаризуючися з Єфремовим, писав:

> І чи не прав був Єфремов, гостро висловлюючися про сучасне декадентство, кажучи, що воно... в розвою своїм дійшло та ще й перейшло натуралізм. Різниця між ними тільки та, що раніше на гидоту дивилися як

---

[1]Богдан Рубчак, "Пробний лет," Вступна стаття, Юрій Луцький, Остап Луцький-молодомузець (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968), стор. 33.

[2]Вол. Дор-ко [Володимир Дорошенко], "Новини нашої літератури," Літературно-науковий вістник, т. 24 (1903), стор. 39.

[3]Там же, стор. 40.

на гидоту, взивали її порнографією... що перше смакували в тіснім колі... тепер [її] подають читачеві... під сосом "обновленої штуки", під пишною назвою "нової краси".[1]

У підсумках, альманах, на думку критика, був "переважно літературним мотлохом".[2]

Дискусію, як і слід було сподіватися, закінчив Сергій Єфремов великою статтею, повною знущань над молодими письменниками та остаточними підсумками, що українська література, "в лице младших своих представителей", потоптавши традиції, не видала "ни одного дарования... ни одного таланта на столько сильного, которые создали бы нечто положительное".[3] Такі таланти, наприклад, як Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, які тоді були вже в зеніті своїх творчих сил, не входили в Єфремову рахубу. Вся молода література, на його погляд, по-рабському наслідувала, сліпо копіювала европейські зразки й забруднювала ними український ґрунт.[4]

Вихваляючи ідеали народництва старих письменників, він картав молодих і твердив, що вони підмінили ті ідеали "идолами, перед которыми требуется абсолютное преклонение, падение ниц, исключающее всякую попытку критического отношения".[5] Він гостро критикував гадану байдужість молодих письменників "к общественным вопросам, наклонность к беспредметному протестантству, безграничному индивидуализму и туманному мистицизму".[6]

[1]Там же, стор. 40-41.

[2]Там же, стор. 41.

[3]Сергий Ефремов, "На мертвой точке," Киевская старина, т. 85 (1904), стор. 587.

[4]Там же.

[5]Там же, стор. 589.

[6]Там же, стор. 590.

У світлі такого бачення нових літературних процесів, Єфремов висував алярмуюче твердження, що така "печальная картина" набрала, нібито, вже загрозливих форм для української літератури, яка й без того з трудом розвивалася, і тому, доводив він, їй буде важче, ніж іншим літературам "стряхнуть свои недостатки и сдвинуться с той мертвой точки, в которой она остановилась".[1] Однак у критика було доволі оптимізму, і він запалював ним своїх читачів: "Положение нашей литературы хотя и не блестяще, но далеко не безнадежно и еще рано петь ей отходную."[2] Сама ситуація, "на мертвой точке", потішав він своїх однодумців, означала, "что это лишь переходное, только до известного времени длящееся состояние, что это не хроническая болезнь, а острое заболевание".[3] Він був глибоко переконаним, що ідеологія народництва переможе й українська література "снимется с роковой мертвой точки и будет продолжать свою плодотворную работу".[4]

Далеко чутливіший критик Микола Костомаров ясно бачив ще в 1871 році, що українська література давно вже стала на мертвій точці, вичерпавши селянський дух та скам'янівши в етнографічних формах. Однак, у розумінні Єфремова та його послідовників, було навпаки – мертва точка наступала з хвилиною, коли література виламувалася з цих, на їхню думку, освячених форм, і переставала додержуватися принципу служіння селянським масам. Европеїзація української літератури, перехід з села до міста, поширювання світогляду українського інтелігентного читача перекладами світової літератури, в поняттях народників, були зрадою національних інтересів.

[1]Там же, стор. 591.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 592.

Наслідком такого трактування "мертвого" й "живого" в українській літературі, нові теми, нові форми, нове слово, що вперше за багато віків починало звучати українською мовою в творах неоромантиків мусило видаватися народникам мертвим, чужим, непотрібним. Щоб краще зрозуміти консервативну критику та її безмежні хвилювання, досить назвати лише деякі заголовки драматичних поем, наприклад, Лесі Українки – "Вавилонський полон", "В катакомбах", "В дому роботи в країні неволі", "Руфін і Прісцілла", "Магомет і Айша", "Кассандра", "Оргія", або її ж переклади Гомера, Данте, Байрона, Шекспіра, Гюго, Гайне. Для повнішої ілюстрації можна також згадати переклади Агатангела Кримського поетів старо-грецьких, арабських, перських, еспанських та його власну оригінальну поезію, зібрану в трьох томах і видану в 1889 році під назвою Пальмове гілля, де вперше перед очима українського читача заграли живими барвами картини Сходу, Сирії, Кавказу.

Погромницька критика Єфремова зробила свою роботу. Замовк на деякий час голос неоромантиків на Східній Україні, не маючи місця для вислову й ніяких покищо перспектив на відкриття власного періодичного видання. Заборона українського друкованого слова залишалася актуальною. Киевская старина не допускала молодих голосів. Російські газети не цікавилися українськими літературними питаннями. Зате на Західній Україні неоромантичний рух, у наслідок дискусії, посилився й почав набирати організованих форм.

Г. "МОЛОДА МУЗА"

У лютому 1906 року західньоукраїнські неоромантики, створивши вільне літературне об'єднання "Молода муза", видали перше число свого двотижневого журналу Світ за редакцією Володимира Бірчака, Петра Карманського, Остапа Луцького та Михайла Яцкова, з дорадчим комітетом, у склад якого входили Богдан Лепкий, Василь Щурат, Василь Пачовський. Журнал відкрився заявою

редакції, яка, нав'язуючи до недавньої літературної дискусії, з'ясовувала кількома словами своє кредо, заповідала друкування нових творів усіх згаданих редакторів та їхніх дорадників, а також твори О. Кобилянської, Г. Хоткевича, Н. Кибальчич, К. Гриневичевої та інших письменників. Були запляновані літературно-критичні статті та переклади з чужих літератур.

У заяві наголошувалася зокрема сильна віра в потребу нового літературного журналу, який молоді поети, "навчені досвідом недавніх нещасних проб",[1] пропонували своїм читачам, обіцяючи стати "так тужно вижиданою стежкою – Добра і Краси".[2] Ця стежка мала вести "від злиднів і турботних дисонансів... на сонячні левади, запашні ниви – в світ ясних золотих зір".[3]

Ніяких претенсій, лише скромне бажання поетів наблизитися до поезії. І цього було вже забагато. Галицька інтеліґенція, вихована в дусі удаваного народолюбства, яку так колоритно змальовував у своєму листуванні Василь Стефаник, дуже скоро запротестувала проти журналу, відмовившися передплачувати його. Після восьми місяців видавець В'ячеслав Будзиновський оголосив, що він у справи редакції не втручався, а залишив "публіці осуд, чи часопись редагована так, як був редагований Світ, має 'рацію биту'".[4] Передплатники, стверджував видавець,

> Осудили його так, що мимо даремної праці редактора і співробітників, передплата покривала половину коштів видавництва. В додатку майже всі передплатники домагалися, щоб Світ не репрезентував одного лише напряму літературного, для загалу української інтеліґенції незрозумілого.[5]

Інтеліґенція, згідно з Будзиновським, вимагала "зрозумілої... і пожиточної

---

[1]Редакційний комітет, "Наше слово," Світ, 1 (Львів, 1906), стор. 1.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]"Від редакції," Світ, 18 (1906), стор. 1.

[5]Там же.

літератури",[1] тому він "рішився змінити програму часописі в згаданім напрямі".[2]

Слідом за цією заявою йшла стаття Осипа Маковея, в якій він повністю солідаризувався з Єфремовим, явно висміюючи "свіжу течійку" в літературі та одобрюючи "теми з життя люду, оброблені на стару етнографічну манеру".[3] Змішуючи всі поняття так само, як і Єфремов, Маковей писав: "Приглянувшися сій 'свіжій течійці', ми бачимо, що вона ніщо інше, тільки відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичий, сецесійсний, модерністичний, естетичний... Мета сего напрямку - служба красі."[4] Критик хотів, очевидно, зіграти в західньоукраїнських літературних процесах ту ролю, яку зіграв Єфремов у процесах східньоукраїнських. Маковей вихваляв свого однодумця за те, що він у зародку знищив творче обличчя молодих письменників, "змив їм голови на чисто",[5] а в статті його "В поисках новой красоты" добачав "геніяльну студію", ерудиції якої ніхто не міг протиставитися, бо вона, мовляв,

> ... не з тих студій, котрі можна легко брати і збувати насмішками... Тепер же, як сказано, само життя... не таке, щоб здоровому розумові дозволяло втікати від злиднів на сонячні левади, запашні ниви, у світ ясних запашних зір... Для символістів ґрунт там підірваний. Соняшні левади там висміюють... У кождій поезії шукають служби передовсім для громади.[6]

Автор радів, що східній фронт українських неоромантиків нівельовано й тим послаблено позиції західньої "Молодої музи". Він проголошував війну "культові 'нагої душі', аристократизмові, погорді для 'грубої' товпи, містицизмові";[7] повторював за Єфремовим, що молоді письменники нічого нового в літературу

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]О. Ст. [Осип Маковей], "На соняшних левадах," Світ, 18 (1906), стор. 3.

[4]Там же.

[5]Там же.

[6]Там же.

[7]Там же.

не вносили, а копіювали "давній безцеремонний натуралізм", і тут же додавав, "як не натуралізм, то думки і краса з того світу, що існує поза нашим розумом";[1] засуджував молодомузівців за переймання "польського літературного абсінту, гашішу, опіюму, морфіни"; парафразовував Франкову оцінку польського імпресіонізму і лаяв їх за пересаджування на українську землю "панської сальонової літератури, літератури пережитих аристократів, хворих на нерви, недовірків, песимістів".[2] Він з усією рішучістю наголошував потреби втілювати в літературі принципи народности через просвітянські видання, "щоб з них була якнайбільша користь для селян".[3]

Опинившися знову за замкненими дверима, молодомузівці негайно заснували власне видавництво під назвою "Молода муза" з метою публікувати твори молодих письменників. У заяві, датованій 7 жовтня 1906 року й поміщеній у першій книжці цього видавництва, Володимир Бірчак, Петро Карманський, Богдан Лепкий, Остап Луцький, Василь Пачовський, Сидір Твердохліб, Стефан Чарнецький та Михайло Яцків писали:

> Зривалися ми кілька разів до лету та за кождим разом відчували, що наш розмах не зовсім свобідний. Так було й з останньою пробою, літературним видавництвом "Світ". Тяжкою працею двигнули ми його понад рівень звичайних проб, але... приневолені були лишити "Світ", не маючи в нім своєї власної волі й свободи.
>
> Та наш ґрунт остане не розбитий! Ми зав'язуємо нове видавництво "Молода муза". Видаватимемо тільки оригінальні твори молодих письменників і будуть виходити вони збірками в довільнім часі.[4]

Видавництво проіснувало до 1909 року, опублікувавши дванадцять книжок, і того ж року були засновані двотижневий журнал Будучина та нове видавництво під цією ж назвою, що протрималося до 1910 року.

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]"Заява," У кн.: Василь Пачовський, Жертви штуки (Львів: "Молода муза", 1906), стор. 47.

Видавництво "Молода муза" та його перша ластівка Жертва штуки Василя Пачовського відразу попали під обстріл народницької критики. Володимир Дорошенко, наприклад, радіючи заявам Будзиновського, що передплатники Світу відмовлялися читати, за його характеристикою, "свинство", журнал для "люпанарів", виразно клив з амбіцій молодомузівців надавати тону українській літературі, заявляючи, що їхні твори "найчастіше викликають сміх у чоловіка з логічними думками".[1] Висловлюючи погляди галицької вузькоміщанської інтеліґенції на ентузіязм молодих письменників, Дорошенко писав:

> ... де ті твори письменників з новими напрямами і думками, які потягли б за собою ряди інтеліґентних умів... [і] мали запевнену постійну вартість у літературі та запевнювали їх творцям, не кажемо перше, але бодай другорядне місце в ній? Переважна, і то в значній більшості, частина тих творів не може навіть бути зачислена до літератури, лише до бібліографії; пощо ж їх авторам дутися і удавати геніїв?[2]

Молодомузівці, будучи ознайомленими з західньою літературою, добре розуміли свою відсталість і, як свідчать їхні скромні заяви, на геніяльність, чи хоч би революційність, не претендували. Їхній ентузіязм безпідставно ототожнювався критиками з претенсіями на особливу талановитість. Однак така характеристика давала народницьким критикам добру підставу для цинічного тлумачення творчости молодих авторів. І так Жертва штуки Пачовського, в очах Дорошенка, "оповідання банальне, а переведення його шабльонове... не витискає на душі читачів ніяких слідів. Все одно, що човен переїхав би по воді".[3]

Першим маніфестом "Молодої музи" прийнято вважати статтю Остапа

---

[1]В. [Володимир Дорошенко], "Молода муза, Василь Пачовський, Жертва штуки," Літературно-науковий вістник, т. 36 (1906), стор. 500.

[2]Там же.

[3]Там же.

Луцького "Молода муза".[1] Деякі українські критики на Заході, в тому числі й Богдан Рубчак, схильні твердити, що це, мовляв, "ніякий маніфест", а просто погляди одного автора, його "синтеза літературної ситуації свого дня".[2] Мотивується це жанром статті, її спокійним тоном та тим, що вона "навіть не ставиться з непошаною до своїх противників".[3] З Рубчаковим твердженням можна не погоджуватися на таких основах. Луцький був тим промотором, що згуртував неоромантиків Галичини в літературне об'єднання, був душею його, і, як сам Рубчак відзначав, дав йому навіть назву "Молода муза".[4] Він був найактивнішим виразником цього об'єднання і найбільшим бунтарем супроти обивательської відсталости галицької еліти та її речників у редакторських кріслах, що диктували письменникам простацькі смаки своєї "народолюбної" публіки. Луцький не міг поставитися з непошаною, як каже Рубчак, до своїх противників, тобто до тих же редакторів, бо його маніфесту вони, безсумніву, не видрукували б у своїй найбільшій і найпопулярнішій газеті, а Луцькому важливо було донести погляди неоромантиків про потребу нової літератури до якнайширшого кола читачів. Це можна було зробити тільки через щоденник Діло. Тому він змушений був, з тактичних мотивів, затушкувати в собі "гнів Юпітера", що виразно пробивався в його інших статтях, і що також завважував Богдан Рубчак.

Маніфест Луцького витриманий у такому ж спокійному та безпретенсійному тоні, як і всі попередні заяви молодомузівців, писані, очевидно, також Луцьким, з метою не антагонізувати занадто народницьку критику, з одного боку, а з другого – не обіцяти того, чого молоді поети не могли

[1] Остап Луцький, "Молода муза," Діло, 18 листопада (Львів, 1907).

[2] Богдан Рубчак, "Пробний лет," стор. 37.

[3] Там же.

[4] Там же, стор. 36.

виконати, не маючи ані великого літературного доробку, ні теоретиків хоч би на зразок сусідніх літератур, ні культивованого читацького ґрунту. Статтю Луцького вперше й справедливо назвав маніфестом Іван Франко, добре відчувши його прихований бунтівничий дух.

Свої літературні позиції Луцький уперше заманіфестував у вступній статті до альманаха За красою, виданому його ж заходами в честь Ольги Кобилянської, талант якої і він, і всі молодомузівці надзвичайно цінували. Дружба між Луцьким та Кобилянською зав'язалася ще в 1902 році, коли Луцький студіював у Празі й листовно звернувся до письменниці з проханням, щоб вона надіслала свої твори для перекладу чеською мовою. Луцький писав:

> Нас у Празі небагато – але ми молоді, сильні великою вірою, надією кращих грядучих днів... Побут наш ми хотіли б використати... щоб чехів та інших тутешніх слов'ян познайомити з життям, стремліннями та домаганнями нашого народу... Ми стараємося познайомити дальший світ з кращими перлами нашої літератури.[1]

Коли Кобилянська попросила, щоб він висловив свою думку про її повість Земля, Луцький у кількох словах накреслив концепційні рамки своїх поглядів на нову літературу:

> Передовсім вражає мене в Землі, як і в усіх Ваших творах, рідкісний у наших письменників – артизм. У Франка, наприклад, не бачу я більшого артизму в численних його творах, абстрагуючи: "Смерть Каїна", "Вишенський", "Зів'яле листя". Більше бачу вже його у В. Щурата... а найбільше у Стефаника. Отже передовсім артизм.[2]

У листі з Кракова, де Луцький продовжував свої студії, він завважував у творах Кобилянської ту лагідність, що сердила Стефаника-експресіоніста, а його, неоромантика, приводила в екзальтований стан:

> У Вашій доброті і ніжності є щось святого, є сила, що робить людей красними, а до того, дає їм можність відчути ніжність і доброту ангельську. В сумних чертах... пробивається щось так лагідного і доброго...
> Душею цілою бажав би я бачити Вас на яснім, цвітистім шляху. Він

[1]Остап Луцький, З листа до Ольги Кобилянської, 4 квітня 1902, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Фонд 14, ч. 256.

[2]Остап Луцький, З листа до Ольги Кобилянської, 8 липня 1902, Відділ рукописів.... Фонд 14, ч. 1258.

Вам належиться.[1]

У час, коли Єфремов розпинав Кобилянську на всіх перехрестях доріг, Луцький готував у її честь альманах, писав листи, запрошував молодих письменників до участи в ньому. Пишучи до Гната Хоткевича, він відзначав: "Минув вже час тенденційної, соціяльно-програмової літератури... письменник є нині той, в якого найвищою санкцією: вільна свобідна штука!"[2] А в передмові до альманаха він наголошував, що вистачило скромного листовного заклику, щоб "достроїлися голоси сучасної літературної громади в пісню, що відповідала гідності правдивої поважної Штуки".[3] Луцький називав героїзмом непохитні позиції Кобилянської, її високі естетичні принципи, які вона відважно несла на своїх ясних прапорах:

> Невтомно, хоч майже самітньо стояли Ви довгі часи на сторожі великої і безсмертної ідеї Краси... помимо всіх неприхильних відносин часу, відважно й безоглядно, сильно й високо держали Ви хоругов вічної і незглубимої Тайни; в хвилях, коли так багато голов поважних... шукало спасення в тісних границях холодного експеременту та дрібної обсервації, - Ви вказували на забутий шлях, що провадить далеко поза буденні межі, в прекрасних симфоніях слова, повних таємничого чару, лучили те, що дасться поняти змислом, з тим, що можна тільки відчути.[4]

Творчість Кобилянської мала магічний вплив на всіх українських неоромантиків - вона була для них ясним небом, чистим джерелом натхнення, і за це вони висловлювали їй товариську подяку в формі своїх найкращих творів. Луцький відзначав: "Там за тою межою, розцвівся Ваш чарівний цвіт, - там родилися і там повертали наші думи, наша туга і наше мовчання... Тому й зійшлися товариші Ваші, і перед новим сонця сходом складають Вам щирий

---

[1]Остап Луцький, З листа до Ольги Кобилянської, 16 листопада 1904, Відділ рукописів.... Фонд 14, ч. 1128.

[2]Остап Луцький, З листа до Гната Хоткевича, Цитовано за: <u>Ольга Кобилянська в критиці та спогадах</u> (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963), стор. 14-15.

[3]<u>За красою; альманах у честь Ольги Кобилянської</u>, Зібрав і видав Остап Луцький (Чернівці: Накладом Миколи Грабчука, 1905), стор. 3.

[4]Остап Луцький, Вступна стаття, <u>За красою...</u>, стор. 3.

привіт!"[1] Після виходу альманаха в світ, Луцький писав Кобилянській: "Цікавою для мене справою є замітка Літературно-наукового вістника про альманах наш. Пишуть, що книжка видана розкішно, що багато в ній справді поетичних творів, так що треба її вважати цінним вкладом у літературу. Не розумію, що се сталося?"[2] Луцький повинен був знати, що в Івана Франка такі речі траплялися, тим більше, що він друкувався також у цьому альманасі й сам був великим поклонником таланту Кобилянської.

Сама назва альманаха - За красою - вже була своєрідним маніфестом українських неоромантиків, у центрі літературної програми яких стояла концепція по-новому баченої краси.

У маніфесті "Молодої музи" Луцький з'ясовував впливи філософії Ніцше, що заставила західній світ переосмислити всі життєві вартості, сформувавши також нові погляди на літературу. На цьому тлі він відтінив довготривалу мертвотність в українському письменстві та хоч спізнений, але бурхливий спалах, що мав надихнути її життям. Ця нова хвиля, писав автор маніфесту, "що деінде давніше вже зашуміла понад греблями старих правд, яка несла на собі цілі сплави пекучих сумнівів і зірваних мостів прийшла до нас щойно недавно".[3] Тут він обережно розвінчував старі правди, що препарувалися, як він казав, "для битих горем братів... так, щоби з сего вийшла користь";[4] протестував проти втоптаних стежок, якими покірно йшли цілі покоління письменників, висуваючи в своїх творах на перший плян громадські проблеми та даючи рецепти на розв'язання їх. Далі маніфест звучав:

---

[1]Там же.

[2]Остап Луцький, З листа до Ольги Кобилянської, 6 червня 1905, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Фонд 14, ч. 1270.

[3]Остап Луцький, "Молода муза," Діло, 18 листопада (1907). Цитовано за: Юрій Луцький, Остап Луцький-молодомузець (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968), стор. 55.

[4]Там же, стор. 56.

... прийшла пора, коли почала не вистачати оця розумна правда... вона з часом втратила свою красу і мертвіла в менш дотепних умах своїх глухих на все інше жерців. Чимраз більше можна було в ній відчути тісноту й задуху, а розуміння загальної користі, яка мала йти від неї, повисло тяжким каменем над... громадою тих, що не могли признати... тої користі... погодитися з тим, щоб тенденційний утилітаризм мусів іти впарі з творчим... чуттям.[1]

У маніфесті рішуче засуджувалися "суспільницькі та патріотичні тиради", що претендували на поезію, яка не мала в дійсності нічого з нею спільного. Однак народники санкціонували саме таку не-поезію, бо вона, відзначав Луцький, була "в згоді з старим розумінням правди й загальної потреби",[2] і деклямували до втоми, "як то гарно є бути українським патріотом".[3] У наслідок таких спрощених вимог до літератури, наголошував автор маніфесту,

Болотом сміху обкинув Єфремов усіх, що поза страйком бачили інше ще небо і пекло в душі людини чи в безмежнім царстві природи. Офіціяльно проскрибовано і висміяно творчість таких талантів, як, наприклад, Кобилянська, а на престолі посаджено багатьох, у яких всім майном був вже лише дерев'яний шабльон.[4]

Маніфест Луцького був під багатьма оглядами співзвучним з маніфестом Вороного. Різниця тільки в тому, що Луцький, виступаючи від організованої групи письменників і з частинно кристалізованих уже світоглядних позицій, формулював постуляти нової літератури ширше та прецизніше:

Нове покоління творців... зрозуміло й відчуло, що штуку не вільно замикати в тісній матеріялістично-позитивістичній клітці, що треба відділити матеріял газетярських менторств від поезії і всього артизму, що не вільно замикати уст творцеві, коли він заговорить про те, що сердечною кров'ю або безкрайною тугою в душі його заясніло. Воля й свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне, і зрозуміння всіх ніжностей у почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи - ось і вся девіза молодого літературного тону. Артистична творчість не має бути боною ані нянькою, ані пропаґатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня, душевна,

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] Там же, стор. 57.

[4] Там же.

сердечна потреба творця.[1]

Творчий акт Луцький порівнював з шляхом "у метафізичні, містичні краї", наголошував ролю підсвідомого, того, що "не плаває на плесі душі, але належить до її глибокого життя і є джерелом творчих видінь та інтуіцій".[2]

Такі елементарні літературно-творчі постуляти були в основах програм "Молодої музи", що народилася, як відзначав Луцький, "у час, коли по виступах великих і малих Єфремових стало вже на нашій творчій ниві надто гірко і прикро... і [література] забажала йти своїм шляхом далеко від всієї чужої напасті".[3]

У маніфесті повідомлялося, що "Молода муза" відкривала двері творцям усіх жанрів мистецтва, які поділяли її світоглядні позиції.

Хоч цей маніфест не мав таких виразно декляративних тонів, що їх мали маніфести західньоевропейські, однак у тих обставинах, у тій літературній дійсності - це був все таки маніфест, була навіть велика відвага у заклику

> ... відкинути все царство сучасних сумнівів і перехресних кличів... а ограничитись лише на обсяг людського чуття в сфері письменства і філософії... Ніцше, Ібсена, Метерлінка і давнішого Бодлера, щоб всім ярко пригадалось те живе биття сучасного, надміру може вразливого людського серця, і щоб пригадались нам всі його приюти там, де - хоч би і в облаках нового містичного неба - могло воно найти своє тепло і спокій серед бурхливих днів.[4]

Маніфест "Молодої музи" негайно викликав реакцію Івана Франка, що появилася в тому ж щоденнику Діло. Критик виступив з усією рішучістю проти молодих письменників, які, за його словами, "зважилися без огляду на всякі посторонні обставини служити своїй ідеї, працювати для неї і притягати до себе інші творчі духи, витворити нову літературну школу, що з часом може цілій

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же, стор. 55.

нашій літературі надати новий, досі в ній небувалий напрям".[1] Ці нові літературні віянння, продовжував Франко, першими провісниками яких були поезії Василя Пачовського, зарепрезентовані в його збірці Розсипані перли, виявилися ідейно шкідливими:

> Я тоді з повною симпатією відгукнувся на сю нову появу, вповні відчуваючи її духа й тенденцію... Було в нім дещо таке, що відразу розхолоджувало гарячі надії, та я не вважав себе в праві виступати як ментор супроти молодого покоління і надіявся на те, що хиби з часом, під впливом нових думок і досвідів самі собою вирівняються.[2]

Франко явно заперечував свої ранні погляди на поезію Пачовського та все нове, що вносили молоді письменники в українську літературу. Він міг толерувати і навіть захоплюватися ними як окремими паростками з надією, що вони визріють і з деяким оновленням лише переймуть естафету своїх попередників. Але формальне об'єднання письменників на зразок "Молодої Німеччини", "Молодої Скандинавії", "Молодої Польщі" та ті "провідні думки", якими молодомузівці "оправдували свій греміяльний виступ на адресу нашої літератури",[3] були вже, як гадав Франко, немислимим зухвальством, що підлягало громадському судові. Він рішуче вимагав від молодомузівців та автора маніфесту вияснень:

> Громада має... право і обов'язок запитати його і інших членів "Молодої музи": як же се, мої панове, ви вербуєте до свого кружка молоді духи, себто наших дітей, наших молодих братів і сестер? Куди ж ви думаєте вести їх? В якім "містичнім новім небі" ви обіцяєте їм тепло і заспокоєння?[4]

Поглузувавши з теоретичних основ маніфесту, Франко перейшов у наступ за те, що маніфест відкрито проголошував відхід від традицій "реалізму"

---

[1]Іван Франко, "Маніфест 'Молодої музи'," Твори в двадцяти томах, т. 16 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 372. Вперше друковано: Діло, 13 грудня (1907).

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 373.

[4]Там же, стор. 375.

Нечуя-Левицького, П. Мирного, Карпенка-Карого, Б. Грінченка та самого Франка:

> Чи на дні їхніх творів не лежав ідеал чоловіка діяльного і повноправного, суспільний устрій, опертий на справедливості, гаряче бажання усунути той "боляк всього сучасного суспільного ладу", про який з легким серцем кидає свою фразу Луцький? Се все для нього "користь для недалеких днів", вузький утилітаризм! Ну, Луцький, мабуть, не доріс іще до того, щоб відрізнити річеву критику від простої, ординарної клевети.[1]

Франкова критика маніфесту "Молодої музи" написана з позицій непомильного вчителя й густо переплетена цинізмом та звичайними кпинами. Один лише приклад:

> Луцький оговорюється ще, що одинокою санкцією поетичної творчости молодих "творців" "є лише внутрішня душевна потреба творця, яка в ніяку розумову шуфлядку не дасться замкнути". Значить та потреба може бути зовсім нерозумна і абсурдна, але "творець" має право задоволити її. "Не задоволяє його круг позитивного світу, так в творчості артистичній, як в мрії, вільно йому стелиться шлях навіть у метафізичні і містичні краї". То значить простими словами: вільно йому повіситися. Повна рація![2]

Важко сказати з певністю, що примусило Франка зірватися остаточно з тону й виступити з такою погромницькою критикою та явно заперечити всі свої попередні погляди. Нечуваний досі організований рух молодих письменників на українському ґрунті з метою перебрати керівну ролю й надати нового обличчя українській літературі міг, звичайно, вивести Франка з рівноваги. Однак могла бути ще й додаткова причина – загострені особисті стосунки між Франком та Луцьким, викликані ще в 1903 році шаржованим віршем останнього на адресу Франка. Передовий західньоукраїнський літературний критик Михайло Рудницький був схильним саме так тлумачити це явище:

> Напружені відносини між Франком і "Молодою музою" повстали більше... на особистім ґрунті, ніж принципіяльнім. Франко знав, що збірка сатир О. Люнатика <u>Без маски</u> вийшла з кола "Молодої музи", і не міг їй вибачити найважчого докору, на який буває вражливим – вражливий письменник.[3]

---

[1]Там же, стор. 376.

[2]Там же, стор. 378.

[3]М. Рудницький, "Що таке 'Молода муза'," Вступна стаття, <u>Чорна Індія</u>

Збірку шаржів Без маски Луцький написав у 1903 році, видавши її під псевдонімом Люнатик. Франко розкрив псевдонім відразу й досконало знав, що збірка шаржованих віршів належала Луцькому. Свідченням цього була замітка в Літературно-науковому вістнику того ж року про ненадруковану заяву Луцького:

> Остапові Луцькому (О. Люнатикові). Ваша заява, се документ характеристичний для Вас, та ми не аматори таких документів ані таких характерів і для того не надрукуємо її. Ваша погроза - пошукати місця для своєї перлини в якімсь письмі, що має менше спільного з літературою і наукою, як Л. Н. Вістник, нас не зворушує: туди Вам і дорога! Хоча, на нашу думку, в інтересі Вашої власної репутації було би ліпше не викликати вовка з ліса.[1]

Луцький так само, як і всі його сучасники, розумів Франкову роздвоєність і вмів відрізнити його неоромантичні твори, якими захоплювався, від творів "каменярських", яких не цінив, і, глузуючи саме над цими його віршами, писав:

> Вниз котиться мій віз. Пройшли моменти,
> коли для всіх був всім. Скінчилась мука...
> ....
> Квилить поезія німа, безрука:
> "Не геній ти, а взір лиш продуцента!"
> Глум і безсилля - труду мого рента![2]

Оця зухвалість початкуючого поета (можливо, навіть, що Франко зрозумів це, як нетактовний натяк на параліч рук, що саме тоді розвивався в нього), сильно зачепила честолюбність великого Франка й він не забарився з відповіддю:

> Правда, синку, я не геній...
> Ех, як би я геній був!
> З тих істерій, неврастеній
> Я б вас чаром слів добув;
> Я б, мов вихор, вас з собою
> Рвав до ясних, світлих мет,

---

[3](продов.) "Молодої музи" (Львів: "Діло", 1937), стор. xvii.

[1]"Від редакції," Літературно-науковий вістник, т. 23 (1903), стор. 232.

[2]О. Люнатик, "Іван Храмко," Без маски (Коломия: Накладом автора, 1903), стор. 6.

І до жертви, і до бою,
Вів би ваш я смілий лет!
Я б вам душі переродив,
Я б вам виправив хребти,
Я б мужів з вас повиводив –
Навіть з малп таких, як ти![1]

Коли в 1906 році появилася нова збірка Луцького В такі хвилі, то Франко зараз же з питомою йому іронією зареаґував:

Ну певно! в такі хвилі розумний чоловік зробить дурницю, талановитий поет напише нісенітницю... Але розважний чоловік напише тай кине, зробить дурницю тай направить, а Луцький узяв і надрукував... Кольорит у книжці сірий... сірі строфи, сіре слово, сіра туга, сіра віддаль, сірі скиби і сірий лан... для нього головна річ... настрої... "в такі хвилі" можна нераз зробити дурницю, але в кого "такі хвилі" повторяються хронічно, тому легко зробити собі репутацію несерйозного чоловіка.[2]

Тут Франко ще раз нагадав поетові про його "збірочку памфлетів та римованих сплїток Без маски".[3]

Ображений Луцький адресував лист до Літературно-наукового вістника, а в дійсності писав Франкові, що його тон, "як загалом тон великоміської буденної лайки не то, що звільняє мене від всякого реаґування, але противно, наказує мені зіґнорувати його".[4]

Насправді Луцький глибоко пережив Франкові розправи над ним, викликавши "вовка з лісу". З цього приводу П. Карманський писав, що Луцький, будучи апологетом гасла "мистецтво для мистецтва", в ім'я цього гасла "зважився зірвати один листок з лаврового вінка Франка, за що прийшлося йому важко відпокутувати".[5] Карманський робив припущення, що під силою Франкових

[1] Іван Франко, "О. Люнатикові," Літературно-науковий вістник, т. 23 (1903), стор. 5-6.

[2] Іван Франко, "Остап Луцький, В такі хвилі," Літературно-науковий вістник, т. 35 (1906), стор. 180.

[3] Там же.

[4] Остап Луцький, З листа до Літературно-наукового вістника, Львів 19 липня 1906, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Фонд 3, ч. 1632, стор. 371.

[5] Петро Карманський, Українська богема; з нагоди тридцятьліття "Молодої

ударів Луцький, власне, й "зламав своє перо".[1]

Крайньо неприязні особисті взаємовідносини між найбільшим тоді літературним авторитетом Іваном Франком та молодим ідеологом з не надто великою літературно-теоретичною підготовкою Остапом Луцьким, можливо, й відбилися на дальшій долі "Молодої музи". Франко виразно сердився на Луцького й переносив свій гнів на всіх молодомузівців. У циклі поезій "Вольні вірші", друкованих у Літературно-науковому вістнику того ж 1906 року, він присвятив їм ще три вірші, сповнені справді злісних інтонацій та карикатурних характеристик:

Вольні!
Мов оси у літнюю спеку
....
"ся хвиля - наша!" -
То ваш девіз.
Хвиля, мов чарка.
Повну, гей, повну!
Вермут!
Гірко та іскри заскачуть в очах...
На погибель![2]

У другому вірші - доповнення характеристики:

На чолі
Тінь меланхолії,
В груді серце
Пробите стрілою
Таємного смутку,
....
Отак я лину,
З шелестом шовку,
З рухами напівситої гадюки,
....
Розводжу руки -
Символ розпуки,
....
Фуркочу,
Сміюся,
На одній нозі верчуся,
....

---

[5](продов.) музи" (Львів: 1936), стор. 46.

[1]Там же.

[2]Іван Франко, "Вольні вірші," Літературно-науковий вістник, т. 35 (1906), стор. 1.

Наскрізь змислова,
І все пороть безмислицю готова –
Anima saltans.[1]

В останньому вірші характеристика досягала пуанти:

Музо! Коханко!
Ох, дай мені! Дай мені
Настрою! Настрою!
Думок – байдуже!
Помислів – обійдуся.
Заглядать у людські душі –
Я не астроном!
Потрясати серця народні –
Я не сейсмограф.
Хочу співати!
....
Співай мені, Музо!
Нехай покочуся
Перекотиполем,
Що стежки не знає собі, ні мети!
А ти
Хоч смійся, хоч грійся,
....
Аби лиш, аби лиш
Без тенденції.[2]

Франкова професорська тоґа, злісне акцентування неґативів, тенденційне недобачування будь-чого вартісного в творах молодих письменників, остаточно підкосили й без того хиткі основи "Молодої музи". Один з найкращих її представників, Василь Пачовський, який глибоко цінив Франків талант, уважав його своїм учителем та взагалі втіленням поетичного ідеалу, писав до Франка зараз після появи його віршів:

> ... цілим серцем прилучаюся до Вас, відкинувши всяку злість – по Вашим словам –"у найтемніший кут душі"... Посилаю Вам, покищо, кілька поезій. Як вони придатні для Вас, прошу надрукувати їх у Літературно-науковому вістнику, позвольте і мені докинути камінчик до великої будови "народного почуття єдности і солідарности", під яким прапором стаємо тепер без різниці віку і особистих ураз.[3]

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] Василь Пачовський, 3 листа до Івана Франка, Львів, 31 грудня 1906, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Фонд 3, ч. 1633, стор. 247-250.

Отже Франкова реакція на маніфест молодомузівців була останнім смертоносним ударом по їхньому ентузіязмові, по їхніх високих аспіраціях. Вони продовжували публікувати свої твори у видавництві "Молода муза" для маленького кола своїх читачів, однак, на загал, стали об'єктом насмішок "інтеліґентного" Львова. Для посилення ефекту, скоро після розгрому маніфесту, Франко написав рецензію на нове 14-сторінкове видання "Молодої музи", що складалося з віршів та двох коротеньких прозових творів, випущене до дня одруження Володимира та Марійки Бірчаків, сильно поглузувавши над цією збіркою та її художнім оформленням.[1]

А з Пачовським сталося те, що він приобіцяв Франкові - світогляд, а з ним і дух його поезії, змінилися. Микола Євшан згодом стверджував з жалем, що обставини, які вимагали самої тільки практичної користи від літератури, підрізували нерв її життя, не давали перспектив для її художнього розвитку.

> Зовсім ясно, - відзначав Євшан, - що мусила початися зворотня точка. І почалася... колишній прометеїст, що дзвонив у найбільшого дзвона - Василь Пачовський, став зовсім безсилий... він тільки тужить. Терпить тою останньою якоюсь позагробовою тугою, яка ранить найбільше груди і граничить з безнадійністю.[2]

Подібно характеризував перехід Пачовського на позиції Франка його друг з "Молодої музи" Петро Карманський: "Дивлюся на маску давнього Пачовського, дивлюся, як він відняв собі все, що творило його наскрізь оригінальну й цікаву істоту, як він втолочив себе в закамарки тихого терпіння, бо гордість не дозволяє йому показувати людям своїх поламаних крил".[3] Його творчість, як і всіх молодомузівців, писав Карманський, "наші культурні монополісти проскрибували", але він "замість махнути на все рукою, як зробили

---

[1]Іван Франко, "Привезено зілля з трьох гір на весілля," Твори в двадцяти томах, т. 16, стор. 379-381. Вперше друковано: Літературно-науковий вістник, т. 40 (1907), стор. 168-170.

[2]Микола Євшан, Куда ми прийшли (Львів: 1912), стор. 29.

[3]Петро Карманський, Українська богема, стор. 50.

інші, бореться з гробокопателями, що їх наша культура плодить так залюбки".[1]

Звинувачуючи загальні обставини громадського тиску, що привели до упадку "Молодої музи", Євшан, однак, справедливо вказував на огріхи самих молодомузівців. У занепаді творчости Пачовського, наприклад, коли "його звізда почала заходити" і він став "зовсім знівеченим",[2] критик добачав також вину самого поета та його колег, що разом з ним появилися на літературних обріях:

> З великим розмахом входячи в літературу, вони зразу взяли приступом свої позиції. Але забули... що треба себе забезпечити від нападу ворога... почали відразу бенкетувати. Бенкет скінчився - наступила твереза дійсність, а вони самі опинилися "за брамою". Тепер кождий з них... розбитий.[3]

Самого тільки ентузіязму було, звичайно, замало. Недалекоглядність молодомузівців, блідість їхньої теоретичної споруди, відсутність високої "артистичної культури", як правильно завважував Євшан, довели їх до капітуляції: "вони шуміли, забавлялися... пускали ракети під небо... Той момент пройшов. Тепер дійсно 'патріоти' готові віддати поезію... в аренду."[4]

Характеристичним був факт, що поезію молодомузівців, як справедливо твердив Михайло Рудницький, галицька інтелігенція вважала "дисеровими витребеньками, а не нормальною духовою поживою",[5] навіть тоді, коли видавала збірник на відзначення 30-річчя "Молодої музи", доцільно склавши його лише з прозових творів Бірчака, Карманського, Лепкого, Пачовського, Твердохліба, Хоткевича, Чарнецького, Шпетка, Яцкова.

Збірник був виданий під назвою Чорна Індія "молодої музи", що пов'язувалася з каварняними зустрічами молодих поетів, де вони пили дешеву

---

[1]Там же, стор. 51.

[2]Микола Євшан, "Літературні замітки," Українська хата (1913), стор. 692.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 693.

[5]М. Рудницький, "Що таке 'Молода муза'," Вступна стаття, Чорна Індія "молодої музи" (Львів: "Діло", 1937), стор. v.

полинівку, кольору смоли, що звалася "Чорна Індія", ведучи при тому гарячі літературні дискусії. У вступній статті до цього збірника Михайло Рудницький стверджував, що крім спільного бажання наблизити українську літературу до літератури европейської, молодомузівців об'єднувало також незадоволення Літературно-науковим вістником, в якому, за словами Рудницького, вони не могли "містити своїх творів по вподобі, а треба було піддаватися критиці".[1] Кожен з них, відзначав Рудницький, мав своє власне уявлення про мистецькі ідеали,

> ... але всі мали дещо спільне, хоч дуже загальне: своєрідну меланхолію, навислу тоді над европейською літературою... щось наче жаль до світу, що він не признає ідеалістів, - нахил зазначувати таємничість... нарікати на незавидне становище непересічної одиниці серед пересічного загалу.[2]

"Молода муза" так же, як і інші модерні літературні об'єднання, мала в своїх рядах репрезентантів інших жанрів мистецтва: композитор Станіслав Людкевич, скульптор Михайло Паращук, художник Іван Северин.

Відтворюючи атмосферу, в якій велися часті й довгі дискусії молодомузівців та їхніх прихильників у львівській каварні "Центральна", Рудницький писав: "Над цілою тою дивною сполукою вражень та ідей панувало одне спільне почування про потребу змалювати велику ролю мистецтва, покрити ним плазунів, що не відчувають його величі."[3] До нових віянь у мистецтві, підкреслював автор, молодомузівці відносилися з великим пієтизмом, і коли тільки починалася розмова про европейський модернізм, "витворювався настрій, якби хтов викладав магію 'Чорної Індії' ".[4] Таке визначення критик дозволяв тлумачити довільно: "Можете цю фразу розуміти або зовсім поважно або

---

[1]Там же, стор. vii.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. viii.

[4]Там же.

іронічно",[1] однак настрої українських письменників, твердив він, були подібними до тих, що панували на Заході:

> Коли розкриєте літературні чужинні журнали тої доби, вразить вас у теоретичних статтях і в поодиноких творах велике місце, яке займає таємність творчого процесу та понадраціональна доцільність Краси. Молодомузці п'яніли від слів "Краса" та "Мистецтво" так само, як новики п'яніють від "Чорної Індії" - полинівки. Цей чорний алькоголь може бути символом їх мистецького ідеалу - непроглядного, оп'янливого, гіркого, непопулярного.[2]

Причину того, що молодомузівці не змогли втілити свого ідеалу в літературу й захопити ним ширші кола читачів, Рудницький пояснював "реальними" потребами суспільства, далекими від "мистецтва з його джунґлями та йоґами".[3]

Щождо конкретних впливів европейської літератури на молодомузівців, то вони, як правильно завважував Петро Карманський, обмежувалися насамперед до Польщі. Згадуючи про Богдана Лепкого та Остапа Луцького, які навчалися в Кракові і тільки в час вакацій приїздили до Львова, Карманський писав, що вони навчили їх "дивитися на Захід, хоча цей пієтизм для Заходу кінчався, звичайно, на Кракові, на 'Молодій Польщі' з її модернізмом".[4] Однак, писав автор, вистачало й того "для таких провінціоналів, якими ми були, і якими були всі галицькі поети, за вийнятком хіба Франка, та й то не всього".[5] Карманський переконливо доводив, що без впливів Кракова "ледве чи була б витворилася осібна група мистців з власним обличчям, що добула в історії нашої літератури назву 'Молода муза' ".[6]

---

[1]Там же.

[2]Там же.

[3]Там же.

[4]Петро Карманський, Українська богема; з нагоди тридцятьліття "Молодої музи" (Львів: 1936), стор. 40.

[5]Там же.

[6]Там же.

Будучи в центрі тогочасних літературних процесів, як один з активних організаторів "Молодої музи" та кращих її поетів, Карманський у своїх спогадах пластично відтворював ґрунт, з якого виростали молодомузівці та їхні взаємовідносини з експонентами народницьких ідеалів:

> У часи, які маю на думці, відношення нашого загалу до мистецтва було вповні негативне. Музична наша творчість мала єдиного творчого представника - Людкевича; малярство репрезентував трохи не один Труш, а поезія... знаходилася в нас на вигнанні, бо нашим патріотам було доволі кількох крилатих фраз з Шевченка, про які вони нагадували собі в час святкових імпрез і якими реклямували свою культурну вартість і свій патріотизм, що в тих часах втішався високою квотацією на громадській біржі.[1]

Поява на такому тлі молодих, добре освічених поетів-інтеліґентів, що легковажили, а то й насміхалися над бундючними "батьками народу", віддаючися новим гаслам мистецтва, не могла не доводити до колізій.

> Наша громадська економія - відзначав Карманський - могла ще з бідою помиритися з існуванням Щурата, Маковея... та вже справжнім мозолем для громади була поява таких птахів, як Яцків, Лукіянович, Стефаник, Пачовський, Чарнецький, Луцький, Твердохліб та інші, які заповідалися, як затяжна криза... Це ж були вчителі розтратности, на яку наша інтеліґентська квантитавно вбога дійсність не могла собі позволити.[2]

Наслідком того, відзначав автор, почався нерівний бій. Сама поява журналу Світ викликала "двірську революцію".[3] До того ж, підкреслював він, молодомузівці вели посилену кампанію за здобуття читачів:

> ... ми почали носитися з нашими "творами" поміж Богу душу винними патріотами, які не розуміли, пощо люди творять літературу... Адже ж наша "еліта" не знала навіть назвиськ наших письменників, а навіть Франком вона цікавилася тільки як громадським діячем, критиком усвяченого ладу суспільного.[4]

Ворожість між двома таборами, писав Карманський, відчувалася при всіх обставинах, навіть при випадкових зустрічах у розвагових центрах, де часто

---

[1] Там же, стор. 110.

[2] Там же, стор. 111-112.

[3] Там же, стор. 112.

[4] Там же.

вив'язувалися гарячі дискусії. Тоді бувало, завважував він, що й деякі прихильники "Молодої музи", які були "на службі офіційного обозу в 'Просвіті', не насмілювалися явно єднатися з нами, а навпаки, в приявності своїх панів гострили на нас вістря свого дотепу".[1]

Причини неприязних стосунків, а то й формально оголошеного воєнного стану, крилися, по суті, в тому, з'ясовував Карманський, що молодомузівці

> ... відчували, що Европа женеться вперед, тоді, як ми, галичани, сидимо скам'янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, "неньковатости", примітивізму... Нас уже не захоплювали стривіялізовані щоденним ужитком канонічні крилаті фрази: "праця єдина з неволі нас вирве..." і "учітеся, брати мої, думайте, читайте!"[2]

Шукаючи нових форм художнього вислову, молодомузівці, зрозуміло, повертали своє обличчя до Европи, а традиціоналісти ототожнювали це з національним індиферентизмом, не усвідомлюючи навіть, що всі молодомузівці, як характеризував їх Карманський,

> ... по самі вуха стриміли в нашому рідному світі і тільки сильніше загалу відчували нашу хворобу, і боліли з цього приводу. І були озлоблені.
>
> Що ж дивного, що ми тужно звертали погляди на Захід і що дехто з нас, мов потопаючий, витягав руки до оновленої і очищеної з фальшивого патріотичного романтизму поезії "Молодої Польщі"? Через лучність і приязнь Стефаника, Лепкого, Луцького й Новаківського з Висп'янським, Пшибишевським, Орканом, Тетмаєром і іншими корифеями нової польської поезії ми знаходили духовий контакт з ними.[3]

Відкриті приязні зв'язки молодомузівців з поляками, писав Карманський, "ще більше відштовхували від нас загал, що хорував гіпертрофією загумінкового патріотизму, в якому... покутував дух... культу 'святих' вишиваних сорочок і нещирого патосу... відсталість від культурного світу і спекуляцію на патріотичному базарі".[4]

---

[1]Там же, стор. 114.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 115.

[4]Там же.

Декларативний модернізм "Молодої музи", як достеменно розумів його Карманський, не виключав почуттів відданости національній справі. Різниця, писав він, була тільки в підходах:

> Ми, в протилежності до загалу, відчували, що нашому народові небавком прийдеться здавати іспит національної зрілости і що при цьому іспиті ми провалимося...
>
> Ми відчували це і безрадно кидалися в сітях традиції, забобону, загумінковости й примітивізму.
>
> І вже те саме кидання тривожило наш інертний загал, і загал реаґував на те, як міг.[1]

Таким був ґрунт, у якому кільчилися зерна творчости українських неоромантиків. Такою була їхня дійсність. Переорати цього ґрунту, всупереч зусиль, всупереч великого ентузіязму, вони не змогли. Однак заслуга їхня в тому, що вони організовано старалися розширити обрії української літератури, прищепити їй естетичні вартості, витончені форми европейської культури слова. Для здійснення таких прагнень, втілення їх у переконливі теоретичні праці, програми, маніфести, поетичну практику – не вистачило сили, не вистачило авторитетів. Рішальну ролю міг був зіграти тоді тільки Іван Франко, і він зіграв її – не в користь "Молодої музи".

У 1909 році, коли молодомузівці доспівували у Львові свою лебедину пісню, в Києві засновувався перший друкований орган східньоукраїнських неоромантиків під скромною назвою Українська хата, що продовжував зводити війни з народницьким дидактизмом, друкував твори молодих письменників Східньої України та твори "Молодої музи", однак своєю літературною програмою був менш радикальним від неї. Близькість Галичини до західньоевропейської культури, безпосередня обізнаність з німецькою, а зокрема з польською літературою, значно розширювали світогляд "Молодої музи" та її літературні стремління.

[1]Там же, стор. 116.

Молодомузівці екзальтовано вітали появу нового журналу: "У Києві з'явилася нова ластівка, наша рідна сестра: Українська хата... Щиро і радісно вітати треба ті заходи, всіма силами підпомагати треба роботу, якої плян начеркнула редакція, щоб скорше прийшла 'поміч і світло в темну українську хату' ".[1]

Ґ. ХАТЯНИ

Революційні події в російській імперії 1905 року дали можливість вільнішого друкування українських книжок та періодичних видань. У 1906 році в Києві почали виходити перша газета українською мовою Рада та перший місячний журнал Нова Громада. Рік пізніше перенесено зі Львова до Києва Літературно-науковий вістник. Усі ці видання продовжували стояти на традиційно-народницьких позиціях і молоді письменники далі не мали до них доступу.

На Східній Україні маркантною постаттю в літературі цього часу був молодий письменник Володимир Винниченко, кращий представник українського натуралізму, творчість якого, а особливо його Щаблі життя, Сергій Єфремов у своїй серії статтей, об'єднаних заголовком "Літературний намул" і поміщених у 1908 році на сторінках Ради, деґрадував до звичайної порнографії, наголосивши: "з Щаблів життя вийшла річ і не художня, і нікчемна з ідейного погляду, і тим шкідливіша, що більше в ній щирости".[2]

Винниченко перебував у той час закордоном. Його реакція на статтю Єфремова, висловлена в листі до Михайла Коцюбинського, може послужити

---

[1]"Від редакції," Будучина, 1 (Львів, 1909), стор. 61-62.

[2]Сергій Єфремов, "Літературний намул," Рада, 53 (1908), стор. 2. Того ж року ця серія Єфремових статтей і під цим же заголовком була видана окремим памфлетом видавництвом "Вік". У 1909 році в Раді друкувалася друга серія Єфремових статтей, присвячених Винниченкові, під назвою "Гнучка чесність", що також була опублікована видавництвом "Вік" окремим памфлетом.

доброю ілюстрацією тогочасного літературного клімату та тих настроїв, що нуртували тоді серед народницької критики до проявів будь-якого новаторства. Винниченко писав:

> На днях виїжджаю в Італію. Думаю, що вона справді поможе моїм попсованим всякими тюрмами нервам. Думаю також працювати там над одповіддю всім критикам, що підняли такий галас з приводу Щаблів. Найбільше смішить мене їхній переляк і їхнє заступництво за життя. Не менш смішно й те, що вони хотять мене "образумить" тим, що не хотять приймать до друку в Раду і Вістн. нічого в жанрі Щаблів, а тим часом свої погляди в тих же органах проводять всякими праведними й неправедними шляхами. І тут же з невинним виглядом кричать про насильство уряду над думками й словом. Я їм писав про це, але вони мені кажуть, що забороняють друкувать у них для моєї ж власної користи, бо від щирого серця вважають мої писання в жанрі Момента, Щаблів і т. інш. хоробливістю. Чи не те саме каже уряд про революцію? Між іншими спираються на те, що читачі дуже незадоволені моїм таким писанням. Приводять приклад, що група селян прислала в редакцію колективного листа, щоб в Раді більше не містили таких оповідань, як Момент. А Момент у перекладі на російську в Петербурзі, Женеві і взагалі скрізь, звідки я міг дістати звістки, зробив мені так зване "ім'я" серед російських читачів. Ці факти мимоволі наводять на мене різні міркування... Як бачите... мені справді треба мати дуже здорові й цупкі руки, щоб вдержатися в українській літературі, з якої мене випихають так щиро і завзято.[1]

Лист Винниченка проливає достатньо світла на характер взаємин між двома літературними світами: боротьба письменника за свої принципи художньої творчости, за свої творчі права, та протест представників народницької ідеології проти нових творчих засобів, нового світогляду, без уваги на те, в якому новому літературному напрямі він не маніфестував би себе.

Журналові Українська хата передував альманах Терновий вінок, виданий у Києві в 1908 році,[2] що під кожним оглядом блистів високими мистецькими аспіраціями - технічним оформленням, численними різноколірними ілюстраціями та віньєтками. Альманах відкривався віршем Лесі Українки про відданість мистецтву як найвищій інстанції, що прокладала поетові величну путь, але

[1] Володимир Винниченко, З листа до Михайла Коцюбинського, 11 березня 1908. Цитовано за: Іван Миронець, "З історії літературних взаємин 90-900 рр.," Вступна стаття, Прозаїки 90-900 рр., т. 2 (Харків: Книгоспілка, 1930), стор. XXX.

[2] Терновий вінок; літературно-артистичний альманах, Під ред. Олекси Коваленка (Київ: Видання Ів. Самоненка, 1908).

тільки тоді,

Коли вільна душею людина
По волі квітчається терном,
Тямлячи вищу красу.[1]

З такого мотто виходили всі українські неоромантики, й вірш Лесі Українки виразно відбивав позиції молодих письменників, що починали гуртуватися в нове літературне об'єднання. Альманах репрезентував сорок п'ять авторів, в тому числі всіх майже молодомузівців, а також майбутніх хатян. У ньому були надруковані твори М. Сріблянського (Микита Шаповал), Павла Богацького, Христі Алчевської, Юрія Тищенка (Юрій Сірий), Грицька Чупринки, Юрія Будяка, Олекси Коваленка.

У березні 1909 року в Києві вийшло перше число журналу Українська хата за редакцією талановитого публіциста та літературного критика М. Сріблянського. Скоро до журналу приєдналися всі кращі молоді поети та письменники: Микола Вороний, Володимир Винниченко, Галина Журба, Яків Мамонтів, Надія Кибальчич, Ольга Кобилянська, Олександер Неприцький-Грановський, Олександер Олесь, Олексій Плющ, Михайло Семенко, Микола Філянський, Гнат Хоткевич, Спиридон Черкасенко. Деб'ютували в Українськіх хаті Максим Рильський, Павло Тичина, Володимир Свідзінський. Постійно друкувалися тут усі молодомузівці.

Адміністратором, а згодом і редактором та головною віссю, на якій тримався журнал організаційно, тобто тим, хто забезпечував його фінансовими засобами через збільшення кількости передплатників, кольпортажем, збіркою пожертв тощо, був Павло Богацький. Однак, від початків заснування аж до половини 1914 року, коли з вибухом війни знову було придушено українське слово й журнал змушений був ліквідуватися, ідеологічного обличчя надавав йому М. Сріблянський.

[1]Леся Українка, "Завжди терновий вінець," Терновий вінок, стор. 7.

У журналі публікувалися оригінальні художні твори, переклади з чужих літератур, літературно-критичні та публіцистичні статті; регулярно велися розділи "Бібліографія", "Українство в чужій пресі", "Літературна хроніка" Хатянським героєм була ніцшеанська вільна істота, що перемогла в собі раба, себто – надлюдина, що нібито ставала по той бік зла й добра. Такого героя пропонували українській літературі, крім Сріблянського, Андрій Товкачевський, а найбільше Микола Євшан, наймолодший та найцікавіший хатянський критик, пропагуючи специфічний хатянський естетизм. Свої теоретичні позиції хатяни формулювали переважно в контексті гострих полемік з редакторами щоденника Рада.

Ґрунтуючися на довгому досвіді боротьби українського модернізму з народництвом, критики Української хати відразу зайняли офензивні позиції і, як справедливо відзначав Яків Савченко,

> Цей журнал бив, трощив направо й наліво своїх ворогів. Таврував усіх, хто мислив інакше. Цей журнал був у вічній війні з ким-небудь. Стріли, удари, прокляття, анатеми дощем летіли з "Хати" на всіх і вся. Сил і темпераменту в неї було занадто багато. Часом нікого було торощити. Не "хватало ворогів". Всі вони лежали під розколотими шоломами. Тоді "Хата" вигадувала неіснуючих ворогів і, як справжній лицар без страху й догани, летіла на вітряки.[1]

Найсильніших ударів зазнавало народництво. Хатяни мстилися за всіх своїх однодумців, штурмом захищали свої позиції, свої погляди на ролю літератури. Вони відважно проголошували свій естетизм, одчайдушно виступали проти наївної фетишизації села, сміливо викривали відсталість своїх попередників, захищали перед нищівними нападами критики молодих неоромантиків.

Пропаґуючи принцип естетики в літературі, хатянські теоретики нехтували елементарними основами звичайної етики в розправах з народницькими ідеологами, а особливо з Сергієм Єфремовим, якого вважали

[1] Яків Савченко, "Михайло Семенко. 'П'єро задається'," Літературно-критичний альманах, книжка перша (Київ, 1918), стор. 28.

диктатором і в критиці, і в літературі. Євшан, наприклад, твердив, що Єфремов своїми виступами завдав непоправної шкоди не лише неоромантичному рухові, а й узагалі всій українській літературі. Він вірив, що "колись, по кількох десятках літ, громадянство наше розбере в чому річ, опиниться перед доконаним фактом, жалувати буде, що впустило кондотьєра в літературу... [та] буде запізно".[1] Євшан мав, звичайно, рацію, коли казав: "Саме українське громадянство винне, що має Єфремових, що двірників, а не творців кладе за сторожів творчої думки."[2]

Свої ж напади на хатян, що друкувалися в Раді, Єфремов розвинув і завершив виданням памфлету Серед сміливих людей,[3] у якому, як констатував Євшан, критик розкрив усю сутність свого літературного кредо: "Досі він зручно жонґлював, умів якось прикрити своє духове вбожество, і, ховаючись за всякі громадські кличі та постуляти, був такий самий гордо-величний, як швейцер з золотим обшиттям перед мужиками. І ніхто не помічав, що він самою тільки водицею з кислю годується."[4]

На вступі до своєї книжки Єфремов, знову формулюючи принцип освячених народницьких ідеалів, що давно, мовляв, зведені вже до ясної системи служити потребам та інтересам громади, оголошував війну тим, хто мав намір, як відзначав Євшан, "зійти з утертої стежки та... покинув старі кумирі українофільства".[5] Єфремов сварився, погрожував, повчав, нарікав, що таке лихо найшло на українську літературу:

---

[1]Микола Євшан, "'Лицар темної ночі'," Українська хата (1911), стор. 468.

[2]Там же.

[3]Сергій Єфремов, Серед сміливих людей; з сучасного письменства (Київ: 1911). Цитовано за: Микола Євшан, "'Лицар темної ночі'," стор. 469. Оригінальне джерело недоступне.

[4]Микола Євшан, "'Лицар темної ночі'," стор. 469.

[5]Там же, стор. 470.

> Запльовуються кращі традиції письменства, зривається брудними руками ореол його в очах громадянства, топчеться ногами пошана громадська, топчеться нахабно, цинічно, з реготом. У ваше святая святих якась юрба невігласів втислася і поводиться там, як у себе дома, не церемонячись ні з чим, і до того ж ще читає нам нотації; вимагає доброго трактування й претендує на пошану. Чи можете ви сю юрбу поважати?[1]

Єфремов продовжував ставити на першому пляні питання сумного становища України, справу мирної культурницької роботи на селі, момент національного визволення в дусі політичного сервілізму – позиції, з яких ніколи не сходили ідеологи народництва та чільні громадські діячі. З'ясовуючи їхню поставу до нових віянь у літературі, Євшан писав, що для них "новітні естетичні струї в мистецтві" – це

> ... витвір "рафінованого міського громадянства", се декадентизм, се безпринципність! І тут вже молоді так легко не сховаються перед національним кулаком; тут вони вже певно не знайдуть собі прихильного слова... Публіка дійсно починає вішати всіх адептів нового мистецтва і всіх "естетів", хоч, їй-Богу, на цілій Україні естетів не найдеш... Але найти не треба, а треба тільки підозріння... І повісять! Опінія публічна, витворена Єфремовим, повісить.[2]

Свої інквізиції Єфремов аргументував тим, що українська нація не була рафінованою настільки, щоб принципи естетики в літературі ставити на першому місці, й тому хатяни, на його думку, виконували руйнівну роботу, виступаючи проти народницьких принципів у літературі.

Хатянську літературну програму, основану на засадах антинародництва, наснажену ідеями волюнтаризму Ніцше, а також філософією Шопенгауера, формулював у своїх програмових статтях М. Сріблянський, оцінюючи літературні явища критерієм боротьби за творчу індивідуальність, з одного боку, а з другого – проголошував війну українофільській поміркованості, орієнтації у визвольних змаганнях на чужі сили, наголошував необхідність поглиблення національно-політичного світогляду, волі до влади, до державного життя.

[1]Сергій Єфремов, Серед сміливих людей, Цитовано за: М. Євшан, "'Лицар темної ночі'," стор. 472.

[2]Микола Євшан, "'Лицар темної ночі'," стор. 472.

Народницьку патріотичну політику в літературі ідеолог хатян називав "тепленькою патріотичною водичкою... безсиллям внутрішніх імпульсів до відродження, безвиразністю світогляду, безсиллям тих імперативів, які... провадять по шляху до прогресу".[1] Проповідуючи високу ідейність у мистецтві, Сріблянський робив висновок, що народники виходили з вузько-патріотичних, себто "безідейних" основ, і саме це було причиною розходжень між письменниками. Драматизація самого лише селянського побуту, відзначав він, не давала ще підстав претендувати на ідейність та патріотизм, а свідчила тільки, на його думку, "про брак у письменника апології вищої людини, вільної творчої істоти, свідчила про вузьку сферу думання і приниженість духа".[2]

Виступаючи проти народницького наївно-патріотичного утилітаризму, Сріблянський пропонував молодим письменникам інший утилітаризм:

> Той вищий філософський утилітаризм, той принцип, що напрявляє всю людську діяльність на користь життя, на користь людині, а не на безцільну спекуляцію абстракціями. Цей вищий утилітаризм кермує людиною, як великий внутрішній імператив гуманізму й невпинного шукання нового змісту, нових етичних, соціяльних, естетичних основ життя, а також інових форм для яснішого виразу тих основ.[3]

Отже мистецтво, в розумінні Сріблянського, мало служити не вузько-патріотичним потребам і не саме собі, а як вияв органічних творчих сил нації та всього людства. Коротше кажучи, на місце дрібноутилітарного принципу, пропонувався принцип високого утилітаризму з вольовими національними первнями.

Відкидаючи принцип українського побутового реалізму через те, що він не давав імпульсів для всестороннього розвитку національної сутности українського світогляду, бо обмежувався лише до селянських прошарків населення, критик так уточнював свої погляди:

---

[1]М. Сріблянський, "Наша література," Українська хата (1909), стор. 413.

[2]Там же, стор. 417.

[3]Там же, стор. 418.

... українство жило й живе тепер з одного імпульсу - націоналізму, який і мусить охопити життя всієї нації, а не тільки окремої верстви - селянської... наша література, будучи... подачкою селянській клясі, йшла шляхом мертвого націоналізму, бо він був тільки в уяві, а не складав суті в світогляді носителів нашого національного відродження.[1]

Замість культивованого народниками героя "безсилля, млявости, сухотности, полохливости",[2] критик проголошував для української літератури ніцшеансько-шопенгауерівського героя "з поривами, задумами... непокірного перед жахом життя, зухвалого в трактуванні інших людей... смілого в запитах духа й гордого в сумнівах".[3]

Вихвалювані народниками постуляти демократичної літератури Сріблянський розглядав як вияв пасивности, а не боротьби "за свою гідність, за людське достоїнство, за національне зокрема",[4] що доводило, згідно з його слушними виводами, лише до відставання літератури від художніх вимог часу й ставило її нижче пересічного рівня інтелектуальних вимог виробленого читача, який жив "впереді української літератури, йшов слідом за европейською - через великоруську, лишаючи свою 'рідну' простому народові".[5] Українську літературу, наголошував критик, "зведено до рівня літератури простонародної, службової в смислі задоволення елементарних потреб нерозвиненої людини".[6]

Обрії української літератури Сріблянський пропонував розширити через визволення її "від пут череди, від її забобонів, марновірства, піднести гордий дух і примусити бунтувати проти закам'янілої буденщини".[7]

---

[1]Там же, стор. 421.

[2]Там же, стор. 422.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 423.

[5]Там же, стор. 429.

[6]Там же.

[7]Там же, стор. 430.

Така літературна програма була заложена в основах неоромантиків, що гуртувалися навколо Української хати. Модерністичні теорії вони черпали з Галичини та Европи, але зосереджувалися найбільше на національно-визвольних ідеалах. Наскільки молодомузівцям були властивими відхилення від будь-яких злободенних завдань, а особливо від політики й тенденційности, настільки хатянам були притаманними ідейна спрямованість мистецтва та радикальне заанґажування у національно-визвольному питанні. Визнавши навіть, що мистецтво має місію "проводиря по дорозі в казку" та що сама творчість це "казка", Сріблянський вимагав, щоб молоді письменники завжди мали перед своїми духовими очима ту казку, що зветься - велично-українсько-національне:

> Все українофільство, минуле й сучасне... не мало й не має виразного обличчя, не має своєї ідеї... І тому ми мусимо врешті поставити своє українство на такий ґрунт, де б воно мало принадну красу, силу... Ми мусимо завжди бути в процесі руху по дорозі в казку, йдучи до казки нашого життя - універсального українства на Україні.[1]

Шляхом до здійснення таких високих прагнень могло бути, на думку критика, тільки мистецтво: "Реалізація ідеалів мистецтва в житті... це і є творчість... Національність - це і є та нова сфера, якої ми шукаємо й боремося за неї, як за форму і зміст."[2] Найвище призначення літератури, писав він, "висловити той комплекс почувань, віри, бадьорости, боротьби, який складає суть ідейного, творчого українства".[3]

Але треба все таки підкреслити, що хоч літературна програма Сріблянського дійсно мала яскраве націоналістичне забарвлення, а то й носила в собі зерна войовничого націоналізму, вона, однак, найбільше наголошувала дещо іншу думку. Ґлорифікуючи українську національність, Сріблянський вкладав у це поняття широкий зміст загальнолюдського значення. Для нього

---

[1]М. Сріблянський, "Національність і мистецтво," Українська хата (1910), стор. 733.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 735.

національність була творчим фактором життя, а через те, на його думку, вона мала непроминальну цінність "загальносвітової принадности".[1] Натомість націоналізм, як чисто ідеологічну доктрину, Сріблянський рішуче відкидав, ототожнюючи її з паразитизмом пануючих елементів. Тож, уточнюючи, критик категорично стверджував: "Націоналізм – гнобитель – наш запеклий ворог."[2] Але, писав він, "національність як певний соціяльний, етичний, естетичний зміст – є цілою філософією, розумінням усієї суми життя".[3]

Другим постулятом в ієрархії літературних вартостей Сріблянського був – індивідуалізм, що народився, за його словами, як протест проти "'моральної дисципліни'", коли письменника "примушували плакати про народ, бідкатися, нявчати про свою любов до нього".[4]

Рік 1910 був роком особливо високої емоційної напруги, запальних боїв між ворогуючими таборами неоромантиків та народників. Змальовуючи ґрунт, з якого виріс індивідуалізм хатян, Сріблянський, нехтуючи всякою етикою, писав:

> Старечими устами кидають дикі прокляття наші "старі" на адресу "інакомислящих" молодих. Шавкають синьожовтими губами охранителі української печі, метушаться, зносять докупи всі свої "національні святощі", служать самі собі молебні... вихваляють свою самоотверженну працю, і все не для піддвигнення справи, а для демонстрації перед "молодими", для того, щоб покорити їх, осліпити своїми полинялими одежами величну юрбу і в неї за голосні слова купити дешеві оплески – пускається в хід вся патріотична машина: злість, підступ, нахабство, цитати з біблії й семінарського требника, з жарґону хуліганів і насильників – це все для того, щоб осоромити молодих, а не для піддвигнення справи.[5]

Він вітав протестантство хатян, підкреслюючи, що тільки їхній "індивідуалізм витворить нові кадри борців за Україну... нове інтеліґентне

[1]Там же, стор. 736.

[2]Там же.

[3]Там же, стор. 737.

[4]М. Сріблянський, "З літературного життя на Україні за р. 1910," Українська хата (1911), стор. 114.

[5]Там же, стор. 115.

покоління".[1] Під терміном <u>індивідуалізм</u> критик знову таки не проголошував індивідуалізму як філософії, відірваности письменника від суспільства, а навпаки – відводив йому ролю творця й провідника громадсько-культурних процесів. Індивідуалізм він зводив лише до поняття сильної особистости письменника, носія певної сукупности культурних та естетичних властивостей. Нова література, доводив він, творена такими індивідуальностями, мала на меті "вирішити основну проблему українства – культурну емансипацію його, і трагедію залежности, історично-конечну до цього часу трагедію рабства".[2] Він виходив з засад, що тільки "незалежна людина може творити культуру й бути... патріотом, дійсним патріотом".[3]

Отже концепцію індивідуалізму критик виразно зводив до поняття волі духа й цілеспрямованости, "простої лінії підйому" та "різноманітности в досягненні одної цілі".[4] Тому Олесь, наприклад, в оцінці Сріблянського, був "безвольним песимістом", бо його творчість відбивала "багато цілей, програмово протилежних одна одній, що й свідчило про розбиття волі, навіть про відсутність її".[5] (Така характеристика Олесевої творчости могла випливати ще й з того, що Олесь був чи не єдиним неоромантиком, якого фаворизував Єфремов). До зразкових представників цілеспрямованої індивідуалістичної творчости він зараховував Лесю Українку, Василя Стефаника, Григорія Чупринку, Миколу Філянського та Михайла Яцкова, а понад ними височіла постать Ольги Кобилянської, про яку критик писав: "Я не можу вказати в сучасній українській літературі кращого імени, більш достойного й освяченого ласкою Неба, як

[1]Там же.

[2]М. Сріблянський, "Боротьба за індивідуальність," <u>Українська хата</u> (1912), стор. 104.

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 171.

[5]Там же.

Ольгу Кобилянську."[1] Хатянський теоретик так само, як і молодомузівський, захоплювався "неземним, чарівним світлом", що опромінював її твори й так само захищав її перед "брутальними кпинами та лайками".[2] Молодомузівці й хатяни однаково ставили її на п'єдестал, а її творчість уважали чистою криницею невгасимої сили художнього натхнення. Сріблянський у запалі свого приклоніння перед Кобилянською заявляв: "Джерелом "хатянства" була передовсім творчість Ольги Кобилянської... ще деякі явища нашого письменства підживлювали наші душі, але треба встановити ґенезу нашого духового розбудження ясно: Ольга Кобилянська як розбуджуюча і пориваюча сила."[3]

Він справедливо відводив Кобилянській одне з перших місць у розвитку українського неоромантизму тому, що Кобилянська зуміла поставити на всю широчінь питання творчо активної одиниці, ідеал нової, інтелектуально вищої людини, культурного революціонера, який в ім'я аристократично витонченої культури повставав проти суспільства.

У загальному, хатянський неоромантизм мав свій специфічний естетизм, свої істотні ознаки, що суттєво відрізнялися від неоромантизму західньоевропейського і навіть від молодомузівського. Сріблянський правильно стверджував:

> Модерного у хатян... не було нічого – вони говорили те саме, що й старі, але іншими словами. Вони були такі ж самі, коли не більші –українські патріоти, такі ж самі, але щиріші народники... Вони розширили поле українства політично-громадського, засіяли нові зерна на ниві літературній і доклали рук до зросту національної культури.[4]

---

[1]Там же.

[2]Там же, стор. 177.

[3]Микита Шаповал, "Доба хатянства," У кн.: Ю. Богацький, М. Шаповал, А. Животко, Українська хата; 1909–1914 (Нью-Йорк: Вид. Української громади ім. М. Шаповала, 1955), стор. 35.

[4]М. Сріблянський, "Літературна хвиля," Українська хата (1913), стор. 28.

Від народників хатяни відрізнялися художніми формами вислову, а головне – акутнішим підходом до визвольного руху. Експонентів "чистого мистецтва" хатянські критики, в тому числі й Сріблянський, оцінювали по-єфремівському: "справжня пошесть... 'успокоєніє' ".[1]

Сріблянський також твердив, що футуризм був реакцією на народництво, але йому видавалося, що так само, як і народництво, він не був носієм здорових, спрямованих до державного визволення національних первнів. З приводу цього він писав:

> У нас є лише один найвеличніший, феноменальний, божевільно сміливий... Шевченко, у нас є лише один футурист, єдиний будучий неосудний українець. І що ж тут пиндючення жаб? Що тут Рада, що тут Семенко [...] він символ українського розкладу, цинізму, продукт отого патріотичного хамства.[2]

Навіть з ретроспективи двадцяти років Сріблянський рішуче заявляв, що хатянство мало небагато спільного з європейським модернізмом, бо в центрі хатянських літературних постулятів було не "мистецтво для мистецтва", а "переоцінка українського руху, нове відношення до української історії, переоцінка відношення до наших революційних сучасників, що творили "революцію" 1905 року, переоцінка визвольних ідеологій і шукання нової визвольної ідеології".[3]

З подібних до Сріблянського позицій виступав і інший хатянський теоретик Андрій Товкачевський. Замість традиційно-службового характеру літератури для широких селянських мас, він пропаґував літературу для інтеліґентних одиниць, мотивуючи це тим, що мистецтво ніколи не призначалося для села, а "наші 'народолюбці', – відзначав він, – зробили свою літературу

---

[1]М. Сріблянський, "Етюд про футуризм," Українська хата (1914), стор. 448.

[2]Там же, стор. 463-464.

[3]Микита Шаповал [М. Сріблянський], 'Доба хатянства,' стор. 35.

зрозумілою для селян – і позбулися літератури".[1] Він заперечував корисність літератури для широких, естетично не розвинених, прошарків населення, бо, для того, щоб зрозуміти художній твір, треба, як він гадав, "самому бути художником... людиною близькою по укладі своєї душі до художника";[2] треба бути "розвиненим, мати широкий досвід, бути естетом у душі",[3] а найголовніше – вміти вживатися в твір, "вміти співчувати, входити в світ переживань другого, навіть більше... треба бути спосібним на самовідречення".[4]

Відводячи поетові ролю творця найвищих духових цінностей, Товкачевський виходив з основ, що не кожна пересічна людина обдарована відповідним рівнем перцепції, щоб уміти такі вартості сприймати. Тому, на відміну від народників, критик вимагав від читача високого інтелектуального розвитку, начитаности, вродженого й розвиненого естетично-чуттєвого сприймання. Так само, як і інші хатяни, він проголошував для української літератури постуляти ніцшеанської культури, що призначалася для одиниць, а не для мас.

Найвидатнішим теоретиком Української хати був Микола Євшан, який, не зважаючи на його не завжди ясно сформульовані, а часто й суперечливі, погляди, вважається першим українським естетом, що проклав шлях українській критичній думці, спрямованій на естетичне розуміння літератури. Докладних аналізів Євшанових теоретичних міркувань ніхто ніколи не робив. Однак сам факт нового й незвичного трактування творів мистецтва, розглядання їх під цілком іншим кутом бачення, систематичне наголошування естетичних факторів, бентежили Євшанових критиків, приводили їх до невірних тлумачень його

[1] А. Товкачевський, "Література і наші 'народники'," Українська хата (1911), стор. 419.

[2] Там же, стор. 431.

[3] Там же, стор. 427.

[4] Там же, стор. 428.

літературної програми та помилкових висновків, що він був тільки апологетом теорії "мистецтво для мистецтва".

Приписування Євшанові культу "чистого мистецтва" почалося від народників, що найменші прояви літературного новаторства ототожнювали з цим "культом".[1] Так само оцінювали його й ті критики 1920-х років, які в усьому, що не вкладалося в рамки соціологічних понять, добачали "буржуазні" тенденції "чистого мистецтва", не кажучи вже про сучасних українських радянських літературознавців.

Так А. Ковалівський твердив, що Євшан був апологетом " 'мистецтва для мистецтва', що й відмежувало його від реального життя".[2] А. Шамрай доводив, що він "борсався в лабетах чистого естетизму без найменшого намагання вияснювати формальні прикмети літературного твору".[3] На думку Ф. Якубовського, неоклясицизм в українській літературі починався саме від спроб поширити те, що вже наклреслювалося в першій декаді двадцятого століття, "в хаосі думок... мистецької програми української буржуазії - Миколи Євшана".[4]

У галицьких публікаціях ім'я Євшана зустрічається рідко. На ширший аналіз спромігся лише Олесь Бабій, який виходив з погляду, що критик застосовував соціологічний метод М. Ґійо,[5] автора книги Проблеми сучасної естетики. Ґійо знаходив тісний зв'язок між суспільством та мистецтвом і вважав, що естетичний підхід до мистецтва може йти поряд з соціологією. З Бабієм можна було б частково погодитися, якби не факт, що дискутована

[1] С. Єфремов, "З нашого життя," Рада, 228 (1910), стор. 2.

[2] А. Ковалівський, З історії української критики (Харків: Державне видавництво України, 1926), стор. 35.

[3] А. Шамрай, "Формальний метод у літературі," Червоний шлях, 7-8 (1926), стор. 236.

[4] Фелікс Якубовський, "Небезпека формалізму," Критика, 9 (1929), стор. 13.

[5] Олесь Бабій, "Микола Євшан," Літературно-науковий вістник, т. 101 (1929), стор. 909-914.

праця Ґійо в Щуратовому перекладі українською мовою появилася тількищо в 1913 році, коли Євшан наближався вже до кінця своєї критичної діяльности. З слів самого Євшана можна судити, що з працею Ґійо, до появи її українською мовою, він не був ознайомлений. Рецензуючи Щуратів переклад, він писав: "Якби ми були взялися до таких перекладів двадцять літ назад, були би сьогодні може й оригінальні праці на тім полі."[1] Хоч не з усіми думками Ґійо критик погоджувався, однак уважав, що дотична книга могла б була стати орієнтиром у тогочасному лябіринті літературних шукань.[2]

Євшанова літературна спадщина складається зі збірки критичних статтей Під прапором мистецтва (1910), критичної студії Тарас Шевченко (1911), полемічного трактату Куда ми прийшли (1912) та низки статтей, друкованих на протязі п'яти років (1909-1914) в Українській хаті та в Літературно-науковому вістнику. На еміграції його спадщина пішла майже в тотальне забуття. У 1940-х роках появилися лише дві невеличкі статті - одна Ігоря Костецького, друга - Павла Петренка. Костецький добачав великі Євшанові заслуги в тому, що в тих літературних обставинах він мав відвагу виступити з гаслом: "Хай мистецтво буде мистецтвом, а краса красою - і нічим більше."[3] Петренко вважав, що Євшанові літературні погляди були ідейними й глибоко національними, а його літературна програма була тотожною з програмою Лесі Українки та Михайла Коцюбинського.[4] Побіжні згадки про Євшана, негативного характеру, зустрічаються в сучасних радянських літературознавчих публікаціях, де він характеризується як апостол "мистецтва для мистецтва", крайній індивідуаліст,

---

[1]Микола Євшан, "Проблеми сучасної естетики; з французької мови переклав В. Щурат, Львів, 1913," Українська хата (1913), стор. 510.

[2]Там же.

[3]Ігор Костецький, "З приводу 25-річниці смерти Миколи Євшана," Хорс, 1 (Регенсбурґ, 1946), стор. 159.

[4]Павло Петренко, "Естетичне 'вірую' Миколи Євшана," МУР, зб. 3 (Мюнхен, 1947), стор. 29-32.

декадент тощо.

Український неоромантизм початку двадцятого століття був найсильніше опанований філософією Ніцше, не дивлячись на те, що західньоевропейська філософська думка вже тоді справедливо розглядала його більше як поета, ніж філософа, вважала його хаотичним, сповненим суперечностей, без стрункої філософської системи. Євшан, однак, тільки цього філософа називав своїм "великим учителем". А Ніцше, як відомо, хоч і ставив наголос на естетиці, проте самого гасла "мистецтво для мистецтва" ніколи не пропаґував. Тому й Євшан не міг його підкреслено проповідувати. Якби в нього й були подібні тенденції, то вплив Ніцше "мусів би сам собою розводнювати есенцію 'мистецтво для мистецтва', есенцію чистої й абсолютної поезії",[1] як влучно завважував Богдан Рубчак.

Євшана деякою мірою ріднила з двома іншими хатянськими критиками радикальна національно-визвольна ідея, бо тільки вільна держава, проклямував він, могла сприяти розвиткові творчої індивідуальности, здатної формувати нову естетичну культуру та "віддавати свої твори на услуги величному змаганню людськости до всього доброго і чистого, величного і вільного".[2]

> В тому – відзначав він – Ніцше і бачить вагу поета, як покажчик будучности, що він творить – як колись артисти творили образи богів – образ гарної людини, і вишукує ті місця в модерному світі, де в житті була б можлива така велика душа. Отаку естетичну культуру, проповідувану її творцями, я маю на думці.[3]

Тому вага слова, в розумінні Євшана, не тільки в його естетичній цінності, а й у тому, що воно служить "проклямацією, кличем до зброї, самим навіть панциром і мечем!"[4] Призначення літератури, доводив Євшан –

[1]Богдан Рубчак, "Пробний лет," стор. 19.

[2]Микола Євшан, "Проблема творчости," Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті (Київ: 1910), стор. 5.

[3]Там же, стор. 6.

[4]Микола Євшан, "Добролюбов і його критична школа," Українська хата (1912),

"допомагати в боротьбі за визволення", бути "красою протесту, красою бунту проти насильства й найтяжчого рабства, яке є: рабство духа".[1]

У наслідок таких переконань, усякий герметизм, відірваність від суспільства та природи Євшан засуджував, уважаючи, що, коли поет "полишений тільки сам собі", його творчі горизонти обмежуються і він стає "прозаїчним".[2] Досягнення справжнього творчого апогею відбувалося, на його думку, тільки тоді, коли поет приходив до переконань, що всі земні святині його не задовольняли, і він мусив будувати їх "у серцях людських, переливати в них святість, щоб були готові на прийняття нового бога".[3]

Мистецтво в Євшановій естетиці - це святість і божественність, доцільно скеровані на вдосконалення людства та утвердження його високих ідеалів. Мистецтво, найвищим ідеалом якого є тільки мистецтво, "це - казав він - позерство неталановитих поетів, здатних на оспівування лише своїх внутрішніх настроїв, поетів, які стають у позу достойних жерців мистецтва... віршуючи про надлюдські страждання сучасного мистця".[4]

Бувши переконаним послідовником Ніцше, Євшан часто проповідував діяметрально протилежні погляди його філософії. Це, можливо, й була одна з причин, чому він не міг створити послідовної системи естетичних понять. Однак у випадку "чистого мистецтва" він був строго послідовним, гостро атакуючи всіх, хто в ім'я форми занедбував правду та ідейність у мистецтві, і хвалив тих, хто "для щирости жертвував формою, занедбував зовнішній вигляд... бо правда

---

[4](продов.) стор. 564.

[1]Там же.

[2]Микола Євшан, "Поезія Грицька Чупринки," Українська хата (1912), стор. 637.

[3]Микола Євшан, "Михайло Яцків, Adagio Consolante," Українська хата (1912), стор. 439. (Підкреслення автора).

[4]Микола Євшан, "На літературні теми," Українська хата (1910), стор. 118.

та щирість - для поета є життя, немов культ".[1]

Увагу неоромантиків до стилістичної краси критик називав "манерою, а кожна манера псує артистичний смак, присвоює собі завеликі права".[2] Різьблені, досконалої форми вірші, в його розумінні, "переставали бути голосом людини, не мали у собі життя".[3] Стилістичну красу він інкорпорував у свою програму, але тільки тоді, коли ця краса виростала з реального ґрунту та ставила собі за кінцеву мету високе мистецтво, що мало б стати для людини певною нормою і критерієм її поведінки.

Щоб засудити пориви до "чистого мистецтва", він звертався навіть до критичних статтей Івана Франка, з оцінками якого стосовно інших естетичних концепцій рішуче не погоджувався. Цитуючи відому Франкову статтю, що остаточно довела до руїни "Молоду музу" за її прагнення до "чистої краси", Євшан солідаризувався з твердженнями Франка, що за стремліннями до формальної досконалости та віртуозности "сам чоловік, сама індивідуальність зникають... Биття серця і пульсування крови в творчості немає; артист складає докупи тільки гарні слова, фрази, але сам він стоїть коло них холодний, як крига, пасивний".[4]

Теорія "мистецтво для мистецтва", в Євшановому тлумаченні, це лише "глупа формалістична манера". Справжня поезія, наголошував він, "не покликана служити естетизмові самому собі" - поезія, насамперед, "один із засобів боротьби... в обороні всього, що святе чоловікові, вона є громадською

[1] Микола Євшан, "Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік," Українська хата (1909), стор. 84.

[2] Микола Євшан, "Василь Пачовський," Українська хата (1909), стор. 312.

[3] Там же.

[4] Микола Євшан, "На літературні теми," Українська хата (1910), стор. 120.

силою".[1] Таким чином, з ніцшеанських позицій, Євшан проголошував не ізольований від суспільства, а паралельний до нього шлях розвитку літератури, що мала бути організовуючою громадською силою, не жертвуючи при тому своїм естетичним рівнем.

Погляди Євшана на мистецтво та його завдання творили нерозривну єдність з естетичною системою Ніцше, який бачив світ як безкінечну гру двох протилежних елементів: аполлонівського та діонісівського. Світ, за Ніцше, це діонісівська самотворчість і саморуїна, патос та гін до вдосконалення; жадоба жити всупереч усім болям і мукам, всупереч незрозумілому хаосові самого життя; жити - значило по-діонісівському насолоджуватися своєю силою та енергією. Отже, центральна вісь усього ніцшеанського світогляду - це діонісівський життєвий екстаз та ідея надлюдини. Етика його - ідеал людини ренесансу: вольової, пожадливої влади, спрагненої краси та інтелектуального росту.

Євшан особливо захоплювався діонісівською концепцією експансивности, тому й вимагав від мистецтва, щоб воно було втіленням найвищих принципів, утверджувало ідеали зверхлюдсько-досконалого, що могло проявлятися тільки в прекрасному творчому світі сновидінь, і в такому дусі виховувало б суспільство.

Найціннішим для Євшана в естетиці Яцкова, наприклад, крім уміння відкривати рани суспільства та розуміння всіх вібрацій людської душі, це письменникова здібність творити ланку між земним та містичним, "тим, що доступне зовнішнім чуттям, і тим, що бачать очі тільки творця: від людини-звіра веде він у такий світ, де царство нове".[2] У висотах, відзначав Євшан, "у країні орлів народжується поетова сила морально-естетичного впливу на суспільство

[1]Микола Євшан, "Fiat Ars...," Українська хата (1913), стор. 611. (Підкреслення автора).

[2]Микола Євшан, "Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік," стор. 83.

з єдиною метою - щоб воно ставало ідеальнішим".[1]

"Тиха пристань" і "тиха поезія" в Євшана чергувалися на означення одного й того ж явища: вміння відмежувати себе "від життєвої торговиці" й "творити в собі образ вищої людини, вільної людини".[2] Ця концепція видається настільки переплутаною в нього з моментом відповідальности мистця перед своїм національно-громадським сумлінням, що спочатку важко з певністю встановити мірило його клясифікації. Поезію Петра Карманського, наприклад, він осуджував за відчуженість від життя за те, що поет "ховався в свою індивідуальність, заглиблювався в свою душу" й за те, що не оспівував "зеленого барвінку та волошок, а самі пасіфльори, іриси, туї, кипариси".[3] Це й давало критикові привід стверджувати, що Карманський чужий українській поезії, бо "далекий від ґрунту народного".[4]

В ієрархії Євшанових естетичних вартостей втілення принципів індивідуальности - це вершок, "ідеал королівства душі",[5] але тільки тоді, коли ці принципи служать найвищій кінцевій меті - боротьбі за свободу одиниці й народу.[6] І так критик називав Пачовського "ясно-гордим духом", а його творчість ставив на п'єдестал тільки тоді, коли його твори "промовляли до всього народу та піснями своїми будили самосвідомість національну".[7] Критик цінував лише ті твори Пачовського, в яких яскраво відбивався ідеал героїчної історії України; оспівувалися <u>величні</u> індивідуальності козаччини, де пробивався

[1]Там же, стор. 84.

[2]Микола Євшан, "Леся Українка," <u>Літературно-науковий вістник</u>, т. 64 (1913), стор. 54.

[3]Микола Євшан, "Петро Карманський," <u>Під прапором мистецтва</u>, стор. 37.

[4]Там же.

[5]Микола Євшан, "Проблеми творчости," <u>Під прапором мистецтва</u>, стор. 3.

[6]Микола Євшан, "Поезія безсилля," <u>Під прапором мистецтва</u>, стор. 20.

[7]Микола Євшан, "Петро Карманський," <u>Під прапором мистецтва</u>, стор. 45.

динамічний націоналізм. Однак лірика Пачовського вже зовсім не вкладалася в Євшанову програму, бо в ліриці Пачовський починав, мовляв, легковажити змістом у користь "гарних слів" і таким чином доводив свою душу "до висихання... і пульс творчости його переставав бити".[1] І все це, запевняв критик, через "згубні впливи" Вайнінґера та Стріндберга.[2]

Здавалося б, явно суперечливі погляди щодо естетично індивідуалістичних та громадсько-естетичних завдань українського поета відбиті в Євшановій оцінці творчости Івана Франка. На його думку, імпульс до творчости давала Франкові "гниль українського життя... почуття національної нечисти". Йдучи за своїми імпульсами, казав Євшан, Франко хотів протиставити "ганьбі нашого життя... щось гарне і свобідне... життєвість краси та ідеалу".[3]

Логічно виходило б, що Франко у своїй поезії застосовував той же громадсько-естетичний критерій, що й Пачовський у своїй прозі й мірило літературно-критичної оцінки повинно б бути однаковим для обох. Однак громадський патос Франка Євшан відносив до віджилого романтизму й ставив питання: "А наслідки тої романтики для самого поета та для його індивідуальности? А його власне інтимне життя? А потреби його власної душі?" і відповідав: "Над творчістю Франка тяжів страшний фаталізм епохи", в якому людина "забувала сам себе!"[4] Критик докоряв поетові за його постійні намагання переборювати в собі "свій внутрішній голос, свою молитву", і звідсіля виводив "початок великого гріха поетового, гріха супроти самого себе і тому найбільшого".[5] Звинувачуючи Франка за антиіндивідуалізм, за боротьбу з своїм

[1]Микола Євшан, "Василь Пачовський," Українська хата (1909), стор. 310-313.

[2]Там же, стор. 314.

[3]Микола Євшан, "Поетична творчість Івана Франка," Українська хата (1910), стор. 460-461.

[4]Там же, стор. 461.

[5]Там же, стор. 461-462.

суб'єктивним світом, за систематичне проклинання естетизму, що був невід'ємною часткою його душі, куди підсвідомо тяготіла його творчість, Євшан писав:

> Несвідомо Франко бажав виявити власну творчу індивідуальність з її фактичною основою... І за той гріх, за те самобичування і понижування самого себе, доля присудила кару поетові: убиваючи живий зміст пісень у своїх грудях, він мусив плодити їх хворими, скаліченими... Поет дійшов до страшного трагічного роздвоєння.[1]

Франкову творчість, насичену високою громадською мораллю, критик уважав нещирою, бо вона, як твердив він, хоч і була пройнята життєвою правдою, однак їй бракувало поетичної правди та поетового внутрішнього голосу.

Звинувачуючи Франка за антиіндивідуалізм, а Пачовського та всіх інших неоромантиків за індивідуалізм, за суб'єктивну поезію - за поезію в ім'я поезії або казку в ім'я казки, критик уводив заодно в структуру свого естетизму ніцшеанську концепцію мистецтва як "брехні", як вигадки, притаманної світосприйманню кожної розвиненої людини, а тим більше людини творчої. Він казав, що мистецтво - це казка, плід фантазії, "але нам треба такої казки, щоб увільнитися бодай на хвилину від страхіття життя, від страшної його правди та зневіри";[2] підкреслював, що сила "поетичної правди" народжується лише в прекрасному світі сновидінь, і тільки до цієї правди поет повинен прислухатися та розуміти її.[3]

На перший погляд, естетичний критерій Євшана видається тут парадоксальним. Коли ж його розглядати в тотальності всієї його програми, то він має, безперечно, свою послідовність, будучи підпорядкованим ніцшеанському принципові паралелізму щодо функціональної ролі літератури та літератури як мистецтва. Франко, наприклад, зробивши свою поезію суто функціональною,

---

[1]Там же.

[2]Микола Євшан, "Над свіжою могилою...," Українська хата (1913), стор. 257.

[3]Микола Євшан, "Дещо про українське письменство в Галичині...," стор. 84.

пожертвував естетичними елементами, наслідком чого "втратив голос поета". Пачовський та інші неоромантики часто попадали в другу крайність і також, в Євшановій оцінці, переставали бути поетами, заспокоюючи лише свої містичні потреби душі й нехтуючи, наложеною на них літературою функцією, бути творцями нових суспільних вартостей та розуміти свою ролю, як казав він, "що в праці коло розвою людства вони перші робітники".[1]

Виступаючи проти критичної програми реалізму Добролюбова та його послідовників за те, що зі слів "дійсність" і "жива правда" вони зробили собі "кумир", Євшан поглиблював свої погляди. Він казав: "Хіба ж дійсною і живою правдою не можна назвати світ фантазії і всіх найтонших хвилювань душі людини?.. Хіба дійсними не є всі наші почування, пориви, пристрасті, любов до краси?"[2]

На одному етапі своїх мінливих філософських міркувань Ніцше називав закономірності зовнішнього світу ілюзіями, а на місце інтуїції та інстинктів ставив розум і стихійну силу волі, вважаючи ці прикмети критерієм геніяльности, святости, вічности, надлюдськости. Цей ніцшеанський феноменальний образ "надлюдини", що мав би служити високим ідеалам людства, Євшан також інкорпорував в ієрархію своєї естетичної програми. Справжнім мистцем критик хотів бачити людину "визволену від галасу переходових кличів літературних, життя суспільного й політичного", людину, яка могла б "віднайти себе та свою ціль і, не втікаючи до естетичного формалізму, зуміла б увійти в країну тривалої краси і правди. Дійти до цього – відзначав він – значить дійти до зміцнення в собі 'вищого чоловіка', дати своїй творчості вищу естетичну

---

[1]Микола Євшан, Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті (Київ: 1910), стор. 5.

[2]Микола Євшан, "Добролюбов і його критична програма," Українська хата (1912), стор. 559.

силу".[1]

Програмовий образ "надлюдини" Євшан найвиразніше бачив у героях Ольги Кобилянської, в душах яких - писав він - "ніщо не може погасити... того блиску, тих змагань до самовдосконалення, до вищої людини, щоб скорше прийшло полудне людства".[2] Якщо мистець слова позбавлений таких перспектив, якщо в його психіці та в психіці його героїв немає того центрального пункту, що об'єднував би в собі цілісну людину, то, не зважаючи на поетову ґрацію, ніжність, чарівну поетичність, відзначав Євшан, він не може стати справжнім мистцем, бо тотальна людина в ньому не розвинулася.[3]

Ідеальний стан "надлюдини", за рецептою Ніцше-Євшана, мав досягатися шляхом самозречення, доведенням своїх пристрастей та своєї стихійної волі до пуанти. Характеристичні риси самозречення, за тією ж рецептою, це плекання в собі "нових органів, здібних сприймати вищу правду в житті, вищий ідеал... поборювання диких елементів у своїй природі... розпалювання з квіток душі вічно жевріючого вогню".[4]

Ніцше, а з ним і Євшан, розуміючи утопічність своєї естетичної концепції контрасту між реально-існуючим образом людини та образом вимріяно-ідеальним, розвивали на основі цього контрасту теорію "трагічної краси душі" в поривах до ідеалу. Євшан так формулював цей стан: "Це мрії, без яких людина не може жити, це мрії, за які людина приймає смерть мученика, мрії, які підносять нас понад звичайний рівень життя, в ім'я яких ми й стремимося до повного визволення."[5] Але протиріччя, за Євшаном, полягало

[1]Микола Євшан, "Fiat Ars...," стор. 609.

[2]Микола Євшан, "Ольга Кобилянська," Під прапором мистецтва, стор. 82.

[3]Микола Євшан, "Микола Чернявський," Під прапором мистецтва, стор. 102.

[4]Микола Євшан, "Леся Українка," Українська хата (1910), стор. 377.

[5]Там же, стор. 378.

якраз у тому, що ідеальний образ може залишитися кришталько чистим тільки тоді, коли він у своїй абстрактній формі ізольований від зовнішнього світу. Отже, він приходив до висновку, що в новому ідеальному світі людина засуджена на повну самотність,

> ... самотність навіть тоді, коли юрба признає її пророчий дар... Віддана своїм лише втіхам нікчемним і за себе тільки пам'ятаючи, юрба ніколи не зрозуміє чуттям творців великої туги, вона не зрозуміє їхньої жертви для неї, за яку мистці віддають найкращі свої мрії й найдорожчі самоцвіти своєї душі.[1]

І тут зарисовувався чи не найбільший парадокс Євшанової естетичної програми –"поет і юрба". Проголошуючи поезію як громадсько-виховну силу, він формулював одноразово принцип, що справжня поезія, справжній літературний твір призначений тільки для езотеричного кола читачів. Маса, а за визначенням критика, "юрба", не прозріє ніколи, "бо це раби могучого Молоха-землі... душі сліпі, які ніколи не зазнають світла... це люди тільки ще з першої руки природи. Вони не знають про той інший світ, в якому купаються люди вищі духом".[2] І найбільше лихо, найбільший Франків гріх Євшан бачив саме в тому, що поет, заглушивши свої божественно-естетичні пориви, писав для масового читача, для "ідіотів, сонної отари і моральної голоти!"[3]

Основуючи своє твердження на соціологічній теорії про те, що народ як форма щільнозлютованої національної єдности з розвитком цивілізації перестає інсувати, а замість народу появляється "публіка", а "поет і публіка – це дві

---

[1]Там же, стор. 376.

[2]Микола Євшан, "Ольга Кобилянська," Під прапором мистецтва, стор. 88. Тут уважаємо за потрібне згадати, що відповідну концепцію О. Кобилянської, яку перефразував у даному випадку М. Євшан, нещодавно О. Зуєвський спробував пояснити впливами на неї філософії А. Шопенгауера, а не Ф. Ніцше, як це звичайно інтерпретувалося більшістю українських критиків. У зв'язку з цим див. його статтю "Zur ukrainischen Neuromantik: O. Kobyljans'ka und A. Schopenhauer," Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985), стор. 123-129.

[3]Микола Євшан, "Поетична творчість Івана Франка," стор. 462.

ворожі собі сили",[1] Євшан виступав з таким моральним напученням:

> Коли тебе дійсно спонукав демон поезії, коли дійсно мусиш говорити те, що тобі Бог у душу поклав, то не йди з тим поміж публіку. Нехай зворушуються серця читачів, але хіба ти для їхнього зворушення пишеш? Нехай втішається публіка – але ти не твориш для її втіхи. Ти твориш, бо мусиш. Твоя творчість – не для секційного ножа критика, се виключно твоя річ... Сила твоя не в опінії публіки, а в тобі самому... Будь сам собі ціллю, вдерайся на вершини, гартуй свого духа, поки не дійдеш до "поцілуя ангела"![2]

Отже, не тільки нижчі морально групи, не тільки пушкінську чернь та шевченківських "німих подлих рабів" і не тільки "спримітизованих через втручання в життя немистецьких чинників" мав на увазі Євшан, як визначав його термін "юрба" Ігор Костецький,[3] а взагалі цивілізовані урбаністичні маси, яким чужою і зайвою ставала поезія та мистецтво взагалі.

З контексту такої естетичної основи випливала також теорія "культу геніяльности", що дорівнювала месіянізмові. Геніяльність, – твердив Євшан, – здатна проявляти метафізичне буття в фізичному існуванні дезінтеґрованого суспільства, це мета, до якої повинен прагнути український неоромантик:

> Нова поезія, нове мистецтво мусить взяти на себе ще одне завдання, мусить перше всього вирівнювати ті прірви між життям і думкою, які потворилися в нові часи, мусить задовольняти... метафізичну потребу сучасної розбитої, зневіреної в свої сили людини, виповнити її тугу за богом, який став би її силою та гармонією.[4]

Майбутня людина, ввібравши в себе дух геніяльности, продовжував Євшан,

> ... стремітиме до щораз більшого самовдосконалення; з творів усіх великих геніїв буде спливати на неї щораз більше світла, в якому побачить, що в людини є сила, щоб спровадити високі постаті ангелів на землю... Таким чином творчість являється в житті одиниці великою реальною силою, коли усвідомити її в стремлінні до витворення в собі святих мудреців-артистів, які – по бажанні Ніцше – були б завершенням культури і виявляли б силу людського генія.[5]

---

[1] Микола Євшан, "Літературні замітки," Українська хата (1913), стор. 759.

[2] Там же, стор. 760.

[3] Ігор Костецький, "З приводу 25-річниці смерти Миколи Євшана...," стор. 159.

[4] Микола Євшан, "Проблеми творчости," Під прапором мистецтва, стор. 11.

[5] Там же, стор. 9.

Утопічний образ генія-надлюдини, що мав би здійснити програму духового й культурного відродження людства, не тільки не дозволяв Євшанові об'єктивно тлумачити твори українських неоромантиків, а й ставав приводом до гострої критики, або ж до голослівної ґлорифікації, позбавленої глибшого розуміння справжніх заслуг, таких письменників, як, наприклад, Ольга Кобилянська чи Леся Українка. Починаючи "Молодою музою" і кінчаючи Семенковим футуризмом, усе виступало в Євшана під рубрикою "гнилого декадентизму".[1] Тяготіння українських неоромантиків до зразків західньоевропейської естетики, в Євшановій інтерпретації, дорівнювалися песимістичному, зневіреному, відмежованому від суспільних проблем декадентстві. Виходячи з мішанини утопічно-ідеалістично-реалістичних основ, він засуджував навіть близьких йому світоглядно неоромантиків за їхню відірваність від "ідейности... живих інтересів",[2] уважав, що вони жили "своїми галюцінаціями, свідомо видумували щось таке, що могло б дати їм якусь емоцію чуття".[3]

Український футуризм Євшан трактував не краще, ніж його трактували М. Сріблянський та консервативно-народницька критика. Семенка та його послідовників він називав "голотою, що плюгавила українське слово, торгувала ним, мішала його з болотом і доконувала над ним смертної операції".[4] Футуризм, на його думку, був "ідіотичною поезією, якою забавлялися в ім'я вищої культури".[5]

Нестрункість Євшанової літературної програми зарисовувалася в усіх його критичних роботах. Проте з усього сказаного ним, можна зробити один

[1]Микола Євшан, Куда ми прийшли? (Львів: "Життя і мистецтво", 1912), стор. 37.

[2]Микола Євшан, "На літературні теми," Українська хата (1910), стор. 119.

[3]Там же, стор. 122.

[4]Микола Євшан, "Suprema Lex," Українська хата (1914), стор. 272.

[5]Там же, стор. 273.

певний висновок: експонентом неоромантизму в розумінні західньоевропейському він ніколи не був, гасла "мистецтва для мистецтва" ніколи не проповідував; зневажливо висловлювався про тих, хто проголошував незалежність літератури від життя, хто заперечував її ідейність та виховне значення. У центрі своєї програми він, слідом за Ніцше, ставив цілісний чуттєво-конкретний образ зверхдосконалої людини як ідеалу творчих прямувань.

Офензивні позиції хатянських теоретиків, їхній волюнтаристичний світогляд, діонісівське наставлення до життя і творчости – шал руху, пристрастей, конфліктів, руйнування старого, піднімання температури життя, бачення світу як волі – остаточно спантеличили критиків народницького крила. Вони, врешті, замовкли. Хатяни сурмили перемогу:

> ... тут ми вже на другому березі. Тут крик одчаянно-веселих конквістадорів, тих, що розрив з старим ґрунтом уважають раз на все за річ конечну, обов'язкову. Се вже не поети, що уважали за свій обов'язок оправдувати законність рабства – а зовсім нова формація людей, новий світ: світ гордої самотности творців, їх відчаянної рішучости, щоб іти тільки дорогою своєї душі.[1]

Здійснювалися Франкові передбачування, ставав актуальним його критерій оцінки нових літературних явищ:

> Нема сумніву, що, критикуючи твори тих письменників, нам прийдеться так само позбутися старих зужитих формулок наївного утилітаризму... Розуміється, що мірена таким ліктем нова література де в чиїх очах у великій більшості підпаде під погорджену колись категорію "чистої естетичної насолоди", хоча й завзяті утилітаристи при ближчому роздивленні не будуть могли відмовити їй певного суспільного значення. Але в чім лежить те значення, се не так легко сказати, а в усякому разі до вірної відповіді на се питання треба йти не з погляду простої суспільної утилітарности, а з погляду вищої культурної душі.[2]

З вибухом першої світової війни 1914 року всі публікації українською мовою були заборонені. Але в час революційних подій 1917 року, коли Україна виборювала свою самостійність, і коли не було об'єктивних умов займатися

---

[1] Микола Євшан, Куда ми прийшли?, стор. 50.

[2] Іван Франко, "Старе й нове в сучасній українській літературі," Літературно-науковий вістник, т. 25 (1904), стор. 84.

літературними питаннями, бо, як Галина Журба завважувала, був це час "державно-творчих поривів, боротьби, захоплень, радости, розпуки й жаху",[1] літературне життя все ж таки воскресло. Відновилося відразу видавання Літературно-наукового вістника, почали виходити літературні журнали Шлях, що був продовженням Української хати, Книгар, а далі Літературно-критичний альманах та Музагет, довкола яких гуртувалися молоді письменники, поети, а зокрема літературні критики, перебравши естафету від своїх попередників. Проклямації Шляху виразно поширювали хатянські гасла: "Утворення зовнішне свобідних форм задля поглиблень і вільних виявів творчого духу, а також поширення, звищення і розквіт рідної культури на початках Самостійної України... все се мусить об'єднувати українців як всенародне гасло".[2]

У черговій заяві літературу вже категорично відмежовувалося від політики й відводилося їй ролю культурного революціонера, революціонера духу:

> Не політика вела людей від найдавніших часів і до наших днів по шляху богошукання і культурного розквіту! І ніколи політика не досягне високостів, з котрих вона керувала б людською душею. Політика лише засіб... І людям, що прагнуть вищих ступнів розвитку людського духу, навіть і на думку не прийде цілком захоплюватися політичними, глибоко буденними фактами, переживаннями...
>
> Нам потрібно поглиблення і зміцнення творчого духу. Нам потрібно, аби дух вільного народу мав би свобідний доступ до найвищих щаблів культури всього людства. Ми мусимо домагатися, щоб дух нашого народу... підносився б все вище і вище, завойовував би все нові і нові позиції по шляху революції людського думання. Революція духа, вищі прагнення думки українського народу, здобутки філософського богошукання, шукання нових форм слова і мислі, втілення сих форм в певну життьову структуру – все се нам потрібно, всього сього ми домагаємось.
>
> І тому то на незалежність України ми дивимося лише як на один з факторів нашого прагнення, як на один з щаблів до нашої мети, як на одну з форм утворів незалежної думки.
>
> Наше гасло – ширший простір незалежній думці.[3]

---

[1] Галина Журба, "Від Української хати до Музагету," Слово: збірник, 1 (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1962), стор. 461.

[2] "Від редакції," Шлях, 1 (Київ, 1917), стор. 5.

[3] "Від редакції," Шлях, 1 (1918), стор. 5–6.

У журналі друкувалися такі видатніші поети й письменники, як Х. Алчевська, М. Вороний, Г. Журба, О. Журлива, П. Карманський, А. Кримський, І. Липа, В. Липинський, Я. Мамонтів, О. Олесь, В. Пачовський, М. Рильський, Я. Савченко, О. Слісаренко, П. Тичина, М. Філянський, Г. Хоткевич, М. Чернявський та Г. Чупринка.

Найбурхливіші літературні війни відбувалися від 1920 року, після утвердження радянської влади на Україні, до 1930 року. Особливих розмірів та специфічних рис набрав був у той час український неоромантизм. Те, що туманно накреслювалося в літературній програмі Миколи Євшана, набирало гранчастих контурів у критичних роботах Якова Савченка, Юрія Іванова-Меженка, Григорія Майфета, Івана Майдана, частинно в Миколи Зерова, а найбільше в Миколи Хвильового. Розірване революцією коло літературних процесів прагнуло до закономірного зімкнення. Пореволюційні неоромантики намагалися витончити, поглибити й надати стрункіших форм тому, що лише починало жевріти в програмах молодомузівців й хатян. Однак політичні обставини та глибоко закорінене сервілістичне народництво, нешкідливе ніяким царям, а з тим і відповідна психіка, сприяли лише новій політичній кон'юнктурі і допомагали та полегшували ліквідувати українську літературу як вияв самобутнього духу, як вияв того, що зветься мистецтвом.

Різні аспекти цього періоду, хоч і під дещо іншим кутом, були висвітлені в українській критиці на Заході, особливо в цитованих уже працях Юрія Лавріненка, Івана Кошелівця, Миколи Глобенка, а також в передмовах Григорія Костюка, Юрія Шевельова, Святослава Гординського та Мирослава Шкандрія до п'ятитомного видання творів Хвильового.[1] Важливо тут відзначити, що після жовтневої революції народництво відродилося в нових формах, і, як образно

[1]Микола Хвильовий, Твори в п'ятьох томах (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", Українське видавництво "Смолоскип" ім. В. Симоненка, 1978-1986).

засвідчував Микола Зеров, "розрослося на справжню тайгу й закрило краєвид навіть на Чумацький шлях".[1] Таку яскраву характеристику він давав перехідному етапові від дореволюційного народництва до пореволюційного неонародництва, теоретики якого ще потужніше маніфестували свої антимистецькі позиції, з чим і далі зводили війни представники нового покоління українських естетів.

[1]Микола Зеров, "Евразійський ренесанс і пошехонські сосни," <u>До джерел</u> (Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967), стор. 259.

ВИСНОВКИ

Наскільки дозволяли розміри цієї праці, доступ до джерельних матеріялів, моя обізнаність та наукова інтуїція - я використала все, щоб у межах можливостей об'єктивно відтворити динаміку української літературно-критичної думки кінця дев'ятнадцятого й початку двадцятого століття, взявши у фокус найпоказовіші й найтиповіші риси теоретичних доктрин народництва та модернізму.

У розглянених питаннях залишилися, звичайно, білі плями через брак відповідних матеріялів, з одного боку, а з другого - практична неможливість детально проаналізувати непомірно великий, як на одну працю, період суперечливих літературно-критичних поглядів. Однак з уваги на конкретно нез'ясовані питання модернізму в українській літературі та причини його неуспіху, я поставила собі за мету вглибитися в сутність цієї проблеми. Я виходила з твердих переконань, що така праця потрібна для майбутніх дослідників українського модернізму взагалі і поодиноких авторів цього періоду зокрема. Може контури деяких питань не вийшли такими рельєфними, якими мусили б бути, однак я прагнула основні наміри відповідних модерністичних концепцій з'ясувати.

Не зважаючи на факт, що народництво зіграло вирішальну ролю в гальмуванні розвитку українських літературних процесів, його анатомія в такому контексті ніколи не була предметом досліджень. Освячені й недоторканні народницькі ідеали глибоко закоренилися в українській літературі та культурі взагалі, й тому мало хто наважувався з перспективи часу підходити до них у світлі історичної правди. Навпаки, була й переважає досі тенденція апології, шукання вини в політично несприятливих умовах, у факті, що Україна була поневоленою та що її література повинна була перебирати на себе ролю захисника свого поневоленого народу. Такі мотивації мають, звичайно, свою правду і свою вартість. Однак у цій праці я не мала на меті виправдувати чи

захищати якісь твердження, а намагалася лише реконструювати внутрішній клімат забутої, майже, літературної епохи.

Літературні програми українських народників, відкинувши принцип органічного зв'язку з минулими літературними досягненнями, відмовилися від літературних і мовних надбань часів Київської Руси та її спадкоємця – українського барокко. Починаючи літературний родовід по суті від себе, експоненти народництва вважали, що стара література була схоластичною, фальшивою, удаваною, віддаленою від народних інтересів та чужою народному духові. Поняття народу вони звужували до поняття селянства й ставили його в центрі своїх ідеалів, традицій, постулятів. Від літератури вони вимагали, щоб вона віддзеркалювала народні думки, народні бажання, народний дух, а від українського письменника домагалися, щоб він реплікував лише селянський побут зрозумілою селянинові мовою, доступними йому художніми засобами. Образ селянина мав бути основною властивістю літературного твору й найменші відхилення від цього образу народницька критика рішуче поборювала.

Нове покоління критиків на переломі століть відмовлялося від принципу ідеального просвітянства і як антитезу до нього висувало західньоевропейські літературні концепції та їхні погляди на поняття народу. Вони виступали проти застарілости народницьких літературних канонів, пропонували літературу передусім для інтеліґенції, проголошували постулят краси як гармонії, ґрації, елеґантности, витончености, божественности й таке розуміння краси ставили в центрі своєї естетичної програми.

Можна сказати, що український модернізм починався вже там, де в центрі твору чи теоретичного трактату зарисовувався образ інтеліґента. Наскільки в системі уявлень народницьких критиків образ селянина був центральним, настільки образ інтеліґента, його психіка та духові потреби були властивими концепційній споруді модерністів.

Першим літературним критиком часів українського романтизму, який поставив під сумнів етнографічні тенденції в літературі та літературу виключно для селянських мас, був Микола Костомаров. Замість художніх творів, що мали, нібито, просвічувати селянство, він пропонував елементарну освіту для села й тимчасово обмежував перекладацьку діяльність шедеврів світової літератури, усвідомлюючи бідність тодішньої української літературної мови. Скептично розглядаючи рівень творчости більшої частини своїх сучасників, він вірив, що українська література досягне свого розвитку лише з приходом нового покоління української інтеліґенції.

Другий критик цього ж періоду Пантелеймон Куліш проголошував діяметрально протилежну до Костомарова літературну програму, будуючи її на основах історично-побутових традицій та морально-ідеалістичних засадах. У противагу до Костомарова, він уважав, що етнографізм був невичерпною криницею для української літератури, а наголошуючи елементи етнографічної та історичної правди, він проповідував по суті ідеалізацію селянина та обов'язок письменника служити йому.

Народний геній був центральним стрижнем Кулішевої літературної доктрини, до якого мали достосовуватися письменники, опромінюючи цей геній своїм творчим духом. Виходячи з такий позицій, він перший в українській критиці сформулював естетичний принцип краси в зображенні селянських мотивів. У цьому, власне, найбільша Кулішева заслуга. Під впливом власної перекладацької роботи свої погляди на естетику він з часом поглибив, і пізніші українські естети, шукаючи для своїх програм точки опертя в минулому, знаходили її саме в цих Кулішевих формулюваннях, абстрагуючися від його розважань про "етнографічну правду".

Літературні програми українського неоромантизму не вийшли в загальному за межі народолюбства. Були лише теоретичні проблиски в

Костомарова, були спалахи естетичних поривань у Куліша.

Перехід від романтизму до реалізму, крім культу посиленого зв'язку з духом селянства й декларативного наголошування невиразної національної ідеї та ще невиразнішого національного визволення, нічим новим у літературно-критичній думці не позначився. Теоретики цього періоду тісно пов'язували свої програми з постулятами романтиків, однак не розвиваючи, а радше руйнуючи кращі наміри своїх попередників. Їхні постуляти реалісти дуже часто вважали інтеліґентським витвором, що нібито однобічно змальовував життя й був спрямованим не на селянські маси, а на вибраних читачів. Обстоюючи принцип, що література повинна обслуговувати лише село, що, в їхньому розумінні, було національним бастіоном, в якому мали б нуртувати визвольницькі ідеали та патріотичний дух, вони намагалися підпорядкувати йому всі прояви мистецтва.

Сергій Єфремов був типовим представником сучасної йому народницької інтеліґенції. Його літературна програма власне й відбивала настрої цієї інтеліґенції, її змагання та сподівання, і тому всевладно домінувала на порозі двадцятого століття, коли до голосу починали приходити українські модерністи. Крім традиційно функціонального характеру, Єфремов вимагав від літератури, щоб вона стала ще й знаряддям пропаґанди невиразної, в його формулюваннях, визвольної ідеї, безапеляційно служила широким селянським масам, підкреслено проявляла любов до рідного краю. Лише такими критеріями Єфремов міряв письменницький талант та вартість літературного твору. Він нещадно нищив усіх, хто відважувався відходити від освячених, на його думку, літературних традицій та пропонованих ним принципів абстрактної ідеї визволення, маючи для цього багатий арсенал публіцистично гострої зброї, пресу та підтримку інтеліґента-народника.

Серед великої когорти народницьких письменників виразно виділялися Яків Щоголів своєю оригінальною, не під Шевченка писаною, поезією, та Михайло Старицький - переважно своєю перекладацькою роботою. Ці значно ініціятивніші майстри слова помітно віддалилися від народницьких штампів, зуміли відкрити нові багатства української мови та її естетичну гармонію. Отже Щоголів, наприклад, залишався забутим поетом тільки через те, що прагнув творити естетично вищу поезію. Заслуги ж Старицького в нас по-справжньому оцінюють тільки ті критики, які добре розуміють, що своїми перекладами він вивів українську поезію з доби наслідування Шевченка та заговорив своїм витонченим словом до українського інтеліґента. Творчість цих двох поетів вийшла поза народницькі літературні догми й стала провістю модерних напрямів, які починалися там, де прокидалися тенденції переступити недоторканну демаркаційну лінію, що відмежовувала українську літературу від літератури европейської.

Відхід від народництва в прозі прийшов дещо пізніше в імпресіоністичних новелях Михайла Коцюбинського. Український імпресіонізм був переломовим етапом у процесах розвитку української літератури. Опираючись на спільних з іншими літературами основах, він був специфічний тим, що не був пов'язаним з урбанізмом, за винятком деяких новель того ж Коцюбинського. Явище урбанізму відбилося найбільше в творі Валеріяна Підмогильного Місто. Інші імпресіоністи за межі села майже не виходили. Трактування селянських сюжетів у стилі імпресіонізму хоч і видавалося дивним, однак воно було характеристичним для українських імпресіоністів.

Якщо зважити, що в европейській літературі імпресіонізм відіграв ролю остаточного завершення реалізму та натуралізму, то в літературі українській він був початком розкладу ідеологічних основ народництва. Відкидання народницьких ідеалів призводило до захоплення індивідуалізмом, до втечі від

життя, до внутрішнього споглядання, туги за красою, за чистим мистецтвом. Однак заперечування старого й прищеплювання нового в українській літературі не виявлялося в такій загостреній формі, як у літературах інших народів. Молоді письменники розуміли, що вони вступають у нерівне змагання. З одного боку, вони усвідомлювали свою відсталість від західніх письменників в опануванні художніх форм, а з другого – відчували своє безсилля виламатися з рамок ідеологічних канонів, що їх так послідовно накидала народницька критика. Полеміка між Коцюбинським та Мирним вказувала вже на розбіжності в поглядах на ролю літератури та її призначення й свідчила про ті величезні труднощі, які стояли перед українськими письменниками, що боролися за новий спосіб трактування людини міста.

В українській літературі паралельно до імпресіонізму розвивалися ідеї експресіонізму та неоромантизму, що вели її до дальших експериментувань.

Перші паростки українського експресіонізму пробилися в творчості Василя Стефаника. Оцінки його новель такими чутливими літературними критиками, як Леся Українка, Іван Франко, Микола Євшан, Богдан Лепкий, виразно засвідчили, що Стефаникова творчість носила в собі всі ознаки експресіонізму раннього европейського зразка.

Спрощено тлумачили Стефаникову творчість народницька критика, намагаючися віднаходити в ній лише фотографічне зображення селянського побуту, представити його лише співцем бідного галицького селянства. Такий погляд на Стефаника тягнеться від Осипа Маковея до сучасних українських радянських стефаникознавців.

Більшість українських західніх дослідників, на жаль, не розуміли Стефаникових творчих прямувань і початки українського експресіонізму виводили з 1920-х років, добачаючи водночас у його кращих представників елементи конструктивізму.

Український конструктивізм виступав під назвою "Авангард" і був специфічний саме тим, що своїми теоріями наближався до західнього експресіонізму. Подібно до експресіоністів, "Авангард" висував на перший плян динамічний первень життя, прагнули поставити в центрі людину, звести мости між людськими душами, згармонізувати розхитане бурхливими воєнними подіями суспільство. Подібними були також їхні гасла, пов'язані з питанням про розвиток мови.

Завзяті війни з народницьким консерватизмом, а особливою з літературною доктриною Сергія Єфремова, вели українські неоромантики. Створивши перше в історії української літератури об'єднання "Молода муза", вони мали великі амбіції вивести українську літературу з скам'янілих канонів народництва й поставити її поруч краще розвинених літератур світу.

Наприкінців дев'ятнадцятого століття під впливом філософії Ніцше вони входили в добу нового світогляду, нового розуміння світу, нової моралі, нових наукових досягнень, що неодмінно впливали на нові літературні процеси. Леся Українка вже добре знала, що її покоління готувало шляхи новим людям, закладало підвалини нової моралі, намагалося згармонізувати людину з всесвітом.

Боротьба за нові літературні форми, започаткована Коцюбинським, набирала тепер особливої гостроти. Маніфест Миколи Вороного проголошував відхід від народництва, закликав орієнтуватися на західньоевропейські літературні досягнення, наголошував елементи естетики та вільну від утилітарних завдань творчість. У його маніфесті збігалися теорії і Міріяма, і Пшибишевського, і західньоевропейських неоромантиків. Однак Вороному бракувало злету, ерудиції та обґрунтованого звучання його постулятів. Та хоч він і не зумів завоювати авторитетних позицій для українського неоромантизму, але немає сумніву, що його виступи спричинилися до активізації

неоромантичного руху, до пробудження ентузіязму серед молодих поетів, до посилення їхньої віри в правоту власних поглядів на нову літературу. І вони це добре розуміли, і за це були вдячні Вороному, виправдуючи його невдачі тодішнім громадсько-культурним станом українського життя.

Так з ініціятиви Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Миколи Вороного українська література почала повертати на европейські шляхи. Це сильно загострило настороженість народників і вони велемовно висловлювали її трактатами Сергія Єфремова - речника їхньої літературної стратегії.

Неоромантики, не маючи спочатку своїх періодичних видань, не тільки не могли дати цьому критикові належної відсічі, але й не мали можливостей популяризувати своїх творів та артикулювати своїх літературних позицій.

Несправедливо було з боку Єфремова те, що, поборюючи нові літературні віяння, він тенденційно наголошував, нібито молоді письменники свідомо виступали проти селянських мас. У дійсності ж українські неоромантики, як виказали досліди, зовсім не виступали проти села, вони лише відмовлялися пов'язувати з ним як з верховною інстанцією дальший розвиток літератури, ставлячи в центрі своїх програм аристократизм духа, підкреслений ідеал краси. Їх цікавила переважно мисляча й творча людина внутрішньої та зовнішньої культури, що прагнула до дальшого вдосконалення. Це, однак, не значило, що вони були ворогами селянських мас та зневажали, як твердив Єфремов, робочий люд. Така арґументація була йому потрібною лише як зброя проти тих, хто наважувався захитувати найосновніші підвалини селянсько-народницької доктрини.

Свідченням того, що молоді письменники не нехтували громадськими інтересами, селянськими справами та долею своєї батьківщини взагалі, були виступи навіть найскрайніших молодомузівців, які, бунтуючися проти обивательської відсталости галицької, як вони казали, "народолюбної" еліти,

прагнули живого розвитку літератури й паралельно до неї такого ж розвитку загальнонаціонального.

Про молодомузівців у загальному треба сказати, що хоч вони й не спромоглися на неоромантичні шедеври, однак досягнення їхні були вже в тому, що вони організовано намагалися розширити обрії української літератури, прищепити їй естетичні вартості, витончені форми европейської культури слова. Для здійснення таких прагнень, втілення їх у переконливі теоретичні трактати, програми, маніфести, поетичну практику - нестало сил, не вистачило авторитетів. Рішальну ролю міг був зіграти лише Іван Франко, і він зіграв її - не в користь "Молодої музи".

Франкові погляди на нові тенденції в українській літературі постійно хиталися, роздвоювалися, переходили з однієї крайности в другу. Формуючи свої літературні смаки на передовій філософії та художніх творах світової літератури, Франко прекрасно розумів, якою література повинна бути, в чому її вартість, яке її призначення. Коли під впливом невідомо яких обставин він виходив саме з цих суджень про нові віяння в українській літературі, тоді він хвалив молодих письменників, захищав їх, захоплювався ними. Однак, рівночасно, він був таки вірним сином свого упослідженого непросвіченого народу й уважав за свій святий обов'язок працювати для нього, бути його вічним каменярем, жертвувати своїм великим талантом. У такі хвилини він також уважав за свій святий обов'язок притягати до цієї ж праці молоді кадри українських письменників, і коли вони протестували, тоді він брав їх під гостре вістря своєї критики. Микола Євшан справедливо називав Франка трагічно роздвоєним велетнем.

Боротьба з народництвом досягнула апогею з появою хатян та їхнього войовничого журналу Українська хата. Врахувавши досвід довготривалих змагань з народниками та їхню агресивність, хатяни відразу зайняли офензивні

позиції. Вони відважно проголошували свої постуляти, одчайдушно виступали проти фетишизації села, сміливо викривали відсталість народницької ідеології, захищали перед нищівними нападами народників молодих письменників.

Хатянську літературну програму, базовану на засадах антинародницької ідеології й насичену ідеями волюнтаризму, формулював М. Сріблянський, оцінюючи літературні явища критерієм боротьби за творчу індивідуальність, з одного боку, а з другого - проголошував війну українській поміркованості, самозакоханому лібералізмові, орієнтації у визвольних змаганнях на чужі сили, наголошував необхідність поглиблення національно-політичного світогляду, волі до влади, до державного життя.

Народницьку патріотичну політику Сріблянський правильно тлумачив як безвиразність світогляду, безсилля внутрішніх імпульсів до відродження, що з'ясувалося в час революції, коли до влади прийшла Українська Центральна Рада, яку репрезентували переважно представники того ж народництва, висунувши політику мінімуму - визволення в федерації з Росією.

Виступаючи проти народницького наївного патріотизму та утилітаризму, Сріблянський пропонував молодим письменникам утилітаризм філософський - гуманізм та невпинне шукання нового змісту, нових етичних та естетичних основ життя. Мистецтво, в його формулюваннях, мало служити не вузьким патріотичним потребам і не саме собі, а як вияв органічних творчих сил нації та всього людства. Отже, на місце дрібноутилітарного принципу, пропонувався принцип величноутилітарний, насичений вольовими національними інтересами. Вихвалювані народниками постуляти демократичної літератури розглядалися як вияв пасивности в описах селянських мас, драматизації селянського побуту, а не як боротьбу за свою гідність, за людське достоїнство, а за національне зокрема.

Погляди на літературу Миколи Євшана лише певною мірою виділяли його з групи хатянських критиків. Гасла "мистецтво для мистецтва" він ніколи не проповідував, як більшість критиків приписували йому. Ріднила його з хатянськими ідеологами національно-визвольна ідея, вільна самостійна держава, що могла б сприяти розвиткові ідеальної творчої індивідуальности, яку Євшан ставив у центрі своїх літературно-естетичних постулятів.

Хатянський неоромантизм мав свою специфічну естетику, свої істотні ознаки, що суттєво відрізнялися від неоромантизму західньоевропейського, і навіть від молодомузівського. Теорії хатянських критиків внесли в українську літературно-критичну думку якісно нові елементи, розширили аґреґат громадсько-політичних явищ, причинилися до зросту національної культури та національної свідомости.

Однією з проблем у загальному досить сильного українського неоромантичного руху було те, що його експоненти не мали достатніх запасів зброї, особливо в галузі літературних знань та досконалого вміння прецизно формулювати свої позиції. Наслідком цього нерідко бувало, що такі цікаві критики, як, наприклад, Микола Євшан, маючи здорові погляди на літературні явища, часто не могли їх як слід висловити. Те, що вони артикулювали, інколи могло викликати справедливе незадоволення з боку їхніх опонентів, які, в принципі, не мали рації, але користали з цієї слабости апологетів неоромантизму.

Наступальні позиції хатянських критиків, їхній волюнтаристичний світогляд, діонісівське наставлення до життя та творчости змусили критиків народницького крила остаточно поступитися. Критична робота хатян стала новокультурницьким прологом до короткого часу державности України.

Великого розвитку досягнув український неоромантизм відразу після революції, будучи під значним впливом українських неоклясиків. Цей бурхливий

період в українській літературі вимагав би окремих дослідів. З уваги на брак місця, він потрактований у цій роботі побіжно. Тут, однак, на місці буде завважити, що з хвилиною утвердження радянської влади на Україні, народництво відродилося в нових формах і українським критикам-естетам доводилося зводити з ним ще завзятіші війни.

Неонародницькі літературні програми були насичені подібним нерозумінням літератури як мистецтва та ще сильнішими вимогами до літератури як до функціонально-пропаґандивного апарату. У 1934 році Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників апробував для України на всі часи саме таку неонародницьку літературу під назвою соціялістичного реалізму.

БІБЛІОГРАФІЯ

Тут подається найосновніша література, використана й цитована в цій праці. Бібліографія поділяється на дві частини. Перша частина включає літературу українською та російською мовами, а друга - літературу іншими мовами.

1. УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ МОВАМИ

Айзеншток, І. "Літературні й громадські погляди Я. І. Щоголева." Червоний шлях, 1-2 (1925), стор. 298-308.

Бабій, Олесь. "Микола Євшан [Федюшка]." Літературно-науковий вістник, т. 100 (1929), стор. 898-914.

Бажан, Микола. "Вступне слово." Михайль Семенко. Поезії. Київ: "Радянський письменник", 1985, стор. 3-13.

_______ Сліпці. Мюнхен: Видавництво "Сучасність", 1969.

Барка, Василь. Земля садівничих: есеї. Мюнхен: "Сучасність", 1977.

_______ Хліборобський Орфей, або клярнетизм. Мюнхен: "Сучасність", 1961.

Бернштейн, М. Д. Українська літературна критика 50 - 70-х років XIX ст. Київ: Академія наук Української РСР, 1959.

Білецький, Олександер. "До розуміння творчости Я. Щоголева". Від давнини до сучасности. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960. Т. 1, стор. 489-501.

_______ "Літературні течії в Европі в першій чверті 20-го віку." Червоний шлях, 11-12 (1925), стор. 237-267.

_______ "Микола Вороний." Вступна стаття. Микола Вороний. Поезії. Харків: РУХ, 1929.

_______ "М. Зеров. Нове українське письменство." Червоний шлях, 1-2 (1924), стор. 247-249.

_______ "Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року." Червоний шлях, 3 (1926), стор. 133-163.

Богучарський, В. [Яковлев, В. Я.]. Активное народничество семидесятых годов. Москва: Издательство М. М. Сабашниковых, 1912.

Бургардт, Освальд. "Валеріян Підмогильний. Військовий літун." Червоний шлях, 8-9 (1924), стор. 349.

Василенко, В. "'Літературний ярмарок'." Критика, 2 (1929), стор. 18-39.

Венгеров, С. А. Очерки по истории русской литературы. 2-е издание. С.-Петерсбург: "Общественная польза", 1907.

_______ Русская литература XIX века (1890-1910). Москва: Изд. Т-ва "Мир", 1914-1915. Т. 2.

Вир революції: літературно-мистецький збірник. Катеринослав, 1921.

"Від редакції." Будучина, 1 (1909), стор. 61-62.

"Від редакції." Літературно-науковий вістник, т. 23 (1903), стор. 232.

"Від редакції." Світ, 18 (1906), стор. 1.

"Від редакції." Шлях (Київ, 1917), стор. 5-7.

В. М. "З потоку життя." Нова громада, 5 (1906), стор. 149-150.

Вороний, Микола. "Іванові Франкові, відповідь на його посланіє." З-над хмар і з долин. Впорядкував і уложив Микола Вороний. Одеса: 1903, стор. 4-6.

_______ "Український альманах." Літературно-науковий вістник, т. 16 (1901), стор. 14.

Глобенко, Микола. "Доба модернізму." Енциклопедія українознавства в двох томах. Мюнхен-Нью Йорк: "Молоде життя", 1949. Т. 1, ч. 2, стор. 768-775.

_______ З літературознавчої спадщини. Париж: Націоналістичне видавництво в Европі, 1961.

Гординський, Ярослав. Літературна критика підсовєтської України. Львів: НТШ, 1939.

Горький, М. Собрание сочинений в тридцати томах. Москва: Гослитиздат, 1953. Т. 24.

Грабович, Григорій. "Велика література." Сучасність, 7-8 (1986), стор. 46-80.

Грабовський, Павло. "Дещо про творчість поетичну." Твори в двох томах. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1964. Т. 2.

_______ Твори в двох томах. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1964. Т. 2.

Гриневич, Катря. "Нерозуміння яко доказ." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 213-214.

Грицюта, М. С. "Василь Стефаник." Історія української літератури у восьми томах. Київ: "Наукова думка", 1968. Т. 5.

_______ "Сторінка творчої дружби." Літературна Україна, 27 листопада 1964.

Дашкевич, Н. П. Отзыв о сочинении Петрова: Очерки истории украинской литературы XIX столетия. Отчет о двадцать-девятом присуждении наград гр. Уварова. С. Петербург: 1888.

Державин, Володимир. Вступна стаття. Антологія української поезії. Лондон: В-во Спілки української молоді у Великій Британії, 1957.

______ "Кристалізація літературних розбіжностей." Заграва, 2 (1946), стор. 37-43.

______ "Лірика Євгена Плужника." Літаври, 3 (1947), стор. 50-63.

______ "Поезія і поетика Миколи Зерова." Орлик, 2 (1948), стор. 13-17.

______ "Про літературні засоби взагалі та про так зване 'учуднення'." Критика, 8 (1928), стор. 103-119.

______ "Проблема клясицизму та система літературних стилів." МУР, 2 (1946), стор. 19-35.

Десять років української літератури (1917-1927). Ред. А. Лейтес і М. Яшек. 2 т. Харків: Державне видавництво України, 1928.

"Дискусії." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 114.

Доленго, М. "Жовтнева лірика." Червоний шлях, 10 (1924), стор. 163-173.

______ "Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі." Червоний шлях, 1-2 (1924), стор. 167-173.

______ "Монументальна лірика." Критика, 7-8 (1929), стор. 69-95.

______ "Трагедія непотрібної трагічности." Червоний шлях, 4-5 (1924), стор. 264-272.

Дорошенко, Володимир. Життє і слово; статті на літературно-громадські теми. Львів: Накл. Видавництва "Шляхи", 1918.

______ "Молода муза. Василь Пачовський. 'Жертва штуки'." Літературно-науковий вістник, т. 36 (1906), стор. 500-503.

______ "Нова історія української літератури." Літературно-науковий вістник, т. 56 (1911), стор. 473-509.

______ "Новини нашої літератури." Літературно-науковий вістник, т. 24 (1903), стор. 36-42.

Дорошенко, Дмитро. "З українських журналів." Рада, 97 (1907), стор. 2-3.

______ Пантелеймон Куліш. Львів-Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1923.

Дорошенко, Д. і Оглоблин, О. "Джерела й історіографія." Енциклопедія українознавства в двох томах. Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949. Т. 1, ч. 2, стор. 396-405.

Дорошкевич, Олександер. "До історії модернізму на Україні." Життя й революція, 10 (1925), стор. 70-76.

_______ "Літературний рух на Україні в 1924 р." Життя й революція, 3 (1925), стор. 61-68.

_______ Підручник історії української літератури. Київ: Книгоспілка, 1927.

_______ "Слово на диспуті." У: Шляхи розвитку сучасної літератури; диспут 24 травня 1925 р. Київ: Культкомісія Місцкому УАН, 1925, стор. 54-63.

Драгоманов, М. "Другий лист до редакції 'Друга'." Літературно-публіцистичні праці в двох томах. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970. Т. 1, стор. 402-411.

_______ "Лист до Івана Франка." 23 лютого 1885. Матеріяли для культурної й громадської історії Західньої України; листування І. Франка і М. Драгоманова. Збірник Історично-філологічного Відділу, ч. 52. Київ: Всеукраїнська академія наук, 1928. Т. 1.

_______ Листи до Івана Франка та інших. 2 т. Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1908.

_______ "Література російська, великоруська, українська і галицька." Літературно-публіцистичні праці. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970. Т. 1, стор. 80-220.

_______ Літературно-публіцистичні праці в двох томах. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970.

_______ Літературно-суспільні партії в Галичині: до року 1880. Львів: З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1904.

_______ "Перший лист до киян." 8 лютого 1886. Листи до Ів. Франка і інших. Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1906. Т. 1, стор. 153-175.

_______ "Перший лист до редакції 'Друга'." Літературно-публіцистичні праці. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970. Т. 1, стор. 397-401.

_______ "Українське письменство 1860-1873 років." Літературно-публіцистичні праці. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970. Т. 1, стор. 247-308.

_______ Чудернацькі думки про українську національну справу. Коломия: Наклад і друк партійної друкарні, 1915.

_______ Шевченко, українофіли й соціялізм. Львів: Накл. Руської видавничої спілки, 1906.

Експресіонізм та експресіоністи; література, малярство, музика сучасної Німеччини. Київ: "Сяйво", 1929.

Євшан, Микола. "Боротьба генерацій та українська література." Українська хата, 1 (1911), стор. 30-43.

______ "Василь Пачовський." Українська хата, 6 (1909), стор. 306-314.

______ "Василь Стефаник." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 103-108.

______ "Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік." Українська хата, 2-3 (1909), стор. 82-87.

______ "Добролюбов і його критична школа." Українська хата, 11-12 (1912), стор. 550-565.

______ Куда ми прийшли? Львів: Видавництво "Життя й мистецтво", 1912.

______ "Леся Українка." Літературно-науковий вістник, т. 64 (1913), стор. 50-55.

______ "Леся Українка." Українська хата, 6 (1910), стор. 372-380.

______ "'Лицар темної ночі'." Українська хата, 10 (1911), стор. 468-475.

______ "Літературні замітки." Українська хата, 11 (1913), стор. 691-701.

______ "Літературні замітки." Українська хата, 2 (1914), стор. 140-148.

______ "Микола Чернявський." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 91-102.

______ "Над свіжою могилою." Українська хата, 3-4 (1913), стор. 254-257.

______ "На літературні теми." Українська хата, 2-3 (1910), стор. 118-123.

______ "Ольга Кобилянська." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 79-90.

______ "Петро Карманський." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 35-44.

______ Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910.

______ "Поезія безсилля." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 13-22.

______ "Поезія Грицька Чупринки." Українська хата, 11-12 (1912), стор. 636-640.

______ "Поетична творчість Івана Франка." Українська хата, 7-8 (1910), стор. 458-465.

______ "'Проблеми сучасної естетики'; з французької мови переклав В. Щурат, Львів 1913." Українська хата, 11 (1913), стор. 510.

______ "'Suprema Lex'." Українська хата, 3-4 (1914), стор. 268-277.

_______ "Суспільний і артистичний елемент в творчості." Літературно-науковий вістник, т. 53 (1911), стор. 547-555.

_______ "Fiat Ars!.." Українська хата, 10 (1913), стор. 609-612.

Єфремов, Сергій. "В поисках новой красоты." Киевская старина, т. 79, октябрь (1902), стор. 100-140. Т. 79, ноябрь (1902), стор. 235-282. Т. 79, декабрь (1902), стор. 394-419.

_______ "Гармонійний талант." Вступна стаття. М. Коцюбинський. На віру. Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1922.

_______ Гнучка чесність. Київ: Видавництво "Вік", 1909.

_______ "З нашого життя." Рада, 228 (1910), стор. 2-3.

_______ Історія українського письменства. 2 т. Видання четверте. Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1924.

_______ "Критика sui generis." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 57-60.

_______ "Літературний намул." Рада, 53 (1908), стор. 2.

_______ "На мертвой точке." Киевская старина, т. 85, май (1904), стор. 305-338. Т. 85, июнь (1904), стор. 567-596.

_______ Фатальний вузол. Київ: Видавництво "Вік", 1910.

Жовтень; збірник. Харків: Всеукраїнський літературний комітет, 1921.

Журба, Галина. "Від 'Української хати' до 'Музагету'." Слово; збірник I. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1962, стор. 343-473.

Жученко, В. С. Соціально-економічна програма революційного народництва на Україні. Київ: Видавництво Київського університету, 1969.

За красою; альманах у честь Ольги Кобилянської. Зібрав і видав Остап Луцький. Чернівці: Накладом Миколи Грабчука, 1905.

"Заява." У кн.: Василь Пачовський. Жертва штуки. Львів: "Молода муза", 1906, стор. 47.

Зеров, Микола. "А. Музичка. 'Марко Черемшина'." Життя й революція, 2 (1929), стор. 188-189.

_______ Від Куліша до Винниченка. Київ: "Культура", 1929.

_______ "Гр. Чупринка." Книгар, 18 (1919), стор. 1101-1110.

_______ До джерел; історично-літературні та критичні статті. Стейт Коледж, Па.: Вид-во "Життя і школа", 1967.

_______ Лекції з історії української літератури. Торонто: Видання Канадського інституту українських студій, 1977.

_______ "Евразійський ренесанс і пошехонські сосни." До джерел. Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967, стор. 258-265.

_______ "Літературна позиція М. Старицького." Життя й революція, 6 (1929), стор. 77-91.

_______ "Марко Черемшина і галицька проза." До джерел; історично-літературні та критичні статті. Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967, стор. 187-217.

_______ "Наші літературознавці і полемісти." Червоний шлях, 4 (1926), стор. 151-177.

_______ "Непривітаний співець." До джерел; історично-літературні та критичні статті. Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967, стор. 59-84.

_______ Нове українське письменство. Випуск перший. Київ: "Слово", 1924.

_______ "Поетична діяльність Куліша." До джерел; історично-літературні та критичні статті. Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967, стор. 17-58.

З-над хмар і з долин. Впорядкував і уложив Микола Вороний. Одеса: Друкарня А. Соколовського, 1903.

Зуєвський, Олег. "Натуралізм в літературознавчих поглядах Івана Франка." Studia Ucrainica. Ottawa, The University of Ottawa, 1 (1978), стор. 91-97.

История русской литературы XIX в. 5 т. Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Москва: Изд. Т-ва "Мир", 1907-1911.

Історія української літератури у восьми томах. Київ: "Наукова думка", 1967-1971. Т. 5.

Йогансен, Майк. "Конструктивізм яко мистецтво переходової доби." Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 36-37.

Калениченко, Ніна Л. Великий сонцепоклонник; життя і творчість Михайла Коцюбинського. Київ: "Дніпро", 1967.

_______ "Літературне життя." Історія української літератури у восьми томах. Київ: "Наукова думка", 1968. Т. 5, стор. 24-32.

_______ Українська література XIX ст.; напрями, течії. Київ: "Наукова думка", 1977.

_______ Українська проза початку XX ст. Київ: "Наукова думка", 1964.

Капустянський, І. "Поет життєвої динаміки Валеріян Поліщук." Червоний шлях, 8-9 (1924), стор. 224-250.

Карманський, Петро. Українська богема; з нагоди 30-ліття "Молодої музи". Львів: Накл. Романа Кульчицького, 1936.

Качанюк, М. "Філософсько-теоретична основа модерних течій." Критика, 10 (1929), стор. 58-65.

Кобилянська, Ольга. "Автобіографія." Слова зворушеного серця. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982, стор. 201-205.

_______ "До Осипа Маковея." 15 грудня 1902. Слова зворушеного серця. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982, стор. 281-285.

_______ "До Франтішка Ржегоржа." 17 січня 1898. Слова зворушеного серця. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982, стор. 231-233.

_______ Слова зворушеного серця. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982.

Ковалевський, В. "Від себе до нас." Життя й революція, 9 (1929), стор. 111-118.

Коваленко, Борис. "Літературна клоунада." Молодняк, 5 (1927), стор. 99-102.

_______ "Літературний Київ." Гарт; альманах, 1. Харків: Державне видавництво України, 1925, стор. 111-152.

_______ "Пролетарський реалізм в українській художній прозі." Гарт, 6-7 (1927), стор. 142-157.

Козуб, Сергій. "Мопассан і Коцюбинський." Червоний шлях, 3 (1927), стор. 113-128.

Колесник, П. Й. Коцюбинський – художник слова. Київ: "Наукова думка", 1964.

Копач, Іван. "До питання про єство і ціну штуки." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 133-136.

Коряк, Володимир. "Етапи." Жовтень; збірник. Харків: Видання Всеукраїнського літературного комітету, 1921, стор. 83-94.

_______ "Між двома клясами." Вступна стаття. В. Стефаник. Твори. Харків: Державне видавництво України, 1929.

_______ Нарис історії української літератури. Харків: Державне видавництво України, 1927.

_______ "Сучасні завдання літературознавства в світлі постанов XVI партз'їзду." Літературний архів, 1-2 (1931), стор. 3-15.

_______ Українська література; конспект. Харків: Державне видавництво України, 1928.

_______ "Форма й зміст." Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 40-47.

Косач, Михайло. "Лист до О. Кобилянської." Грудень 1902. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963.

Костенко, М. О. Художня майстерність М. Коцюбинського. Київ: "Радянська школа", 1969.

Костецький, Ігор. "З приводу 25-річниці смерти Миколи Євшана." Хорс, 1 (1946), стор. 158-159.

Костомаров, Н. "Воспоминание о двух малярах." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 86-93.

_______ "Задачи украинофильства." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 289-298.

_______ "Малорусская литература." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 240-247.

_______ "Мысли южноруссa." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 137-148.

_______ "Обзор сочинений писанных на малороссийском языке." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 41-52.

_______ "О некоторых фонетических и грамматических особенностях южнорусского (малорусского) языка, несходных с великорусским и польским." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 168-179.

_______ "Пожертвования." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 164-167.

Костюк, Григорій. "Валеріян Підмогильний." Місто. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1954.

Котляревський, Іван. Твори у двох томах. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1969. Т. 2.

Коцовський, В. "Для прояснення неясности." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 119-123.

Коцюбинська, Михайлина. Література як мистецтво слова; деякі принципи аналізу художньої мови. Київ: "Наукова думка", 1965.

Коцюбинський; збірник статтів. Харків-Київ: "Література й мистецтво", 1931. Т. 1.

Коцюбинський, Михайло. Твори в шести томах. Київ: Академія наук Української РСР, 1961-1962. Т. 5-6.

Кочур, Григорій. Вступна стаття. Йоган Вольфганг Гете. Твори. Переклад з німецької. Київ: "Молодь", 1969.

Кошелівець, Іван. Сучасна література в УРСР. Мюнхен: "Сучасність", 1977.

_______ [І. К.] "Експресіонізм." Енциклопедія українознавства; словникова частина. Париж:Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1955-1957. Т. 2, стор. 624.

Кравців, Богдан. "Романтизм." Енциклопедія українознавства; словникова частина. Париж-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1973. Т. 7, стор. 2565-2568.

Краткая литературная энциклопедия. Москва: Издательство "Советская энциклопедия", 1968. Т. 5.

"Кредо." Ґроно; літературно-мистецький збірник. Київ: 1920, стор. 3-4.

Крижанівський, С. "Основні риси радянської літератури." Історія української літератури у восьми томах. Київ: "Наукова думка", 1970. Т. 6, стор. 5-16.

Кузякіна, Наталя. Драматург Микола Куліш. Київ: "Радянський письменник", 1963.

_______ Нариси української радянської драматургії. Київ: "Радянський письменник", 1963. Т. 1.

Куліш, Пантелеймон. Вибрані твори. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1960.

_______ "Григорій Квітка і його повісті." Твори Пантелеймона Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 460-485.

_______ "Лист до В. Тарновського." Киевская старина, 4 (1898), стор. 121-122.

_______ "Лист до Г. Галагана." Киевская старина, 3 (1899), стор. 344.

_______ "Лист з хутора; лист IV." Основа, 4 (1861), стор. 143-156.

_______ "Народні оповідання Марка Вовчка." Твори Пантелеймона Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 449-454.

_______ "Об отношении малорусской словесности к общерусской; эпилог к 'Чорной Раде'." Вибрані твори. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1960, стор. 481-499.

_______ "Обзор украинской словесности." Основа, 1 (1861), стор. 159-262.

_______ "Первоцвіт Щоголіва і Кузьменка." Твори Пантелеймона Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 451-454.

_______ "Переднє слово до громади; погляди на українську словесність." Вибрані твори. Київ: Державне видавництво художньої літератури "Дніпро", 1969.

_______ "Погляди на (писану) українську словесність." Твори Пантелеймона Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 436-459.

_______ "Погляди на усну словесність українську." Твори Пантелеймона Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 429-435.

_______ "Простонародность в украинской литературе." Основа, 1 (1862), стор. 1-10.

_______ "Соборное послание Кулиша галичанам." Киевская старина, т. 63 (1898), стор. 115-117.

_______ "Характер и задача украинской критики." Основа, 2 (1861), стор. 157-162.

Лавріненко, Юрій. "До поєднання модернізму і традиції барокко." Слово. Збірник 3. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1968, стор. 493-501.

_______ "Григорій Косинка." Розстріляне відродження; антологія 1917-1933. Париж: Instytut literacki, 1959, стор. 457-464.

_______ "Євген Плужник." Розстріляне відродження; антологія 1917-1933. Париж: Instytut literacki, 1959, стор. 273-277.

_______ "Микола Бажан." Розстріляне відродження; антологія 1917-1933. Париж: Instytut literacki, 1959, стор. 302-309.

_______ "Микола Куліш." Розстріляне відродження; антологія 1917-1933. Париж: Instytut literacki, 1959, стор. 641-657.

_______ "Проблема стилю." Плуг, 8-9 (1930), стор. 97-127.

_______ Розстріляне відродження; антологія 1917-1933. Париж: Instytut literacki, 1959.

Лакиза, Петро. "Про сни золоті й слова - залізні, карбовані." Молодняк, 10 (1927), стор. 88-99.

Лебідь, Ананій. "Григорій Косинка. 'В житах'." Життя й революція, 8 (1926), стор. 122-124.

_______ "Дорогою шукання." Життя й революція, 5 (1928), стор. 81-94.

_______ "З сучасної української прози." Життя й революція, 3 (1925), стор. 56-60.

_______ "Листи Панаса Мирного до М. Коцюбинського." Науковий збірник за рік 1924. Харків: Державне видавництво України, 1925, стор. 178-193.

Лейтес, А. і Яшек, М. Десять років української літератури (1917-1927). За загальною редакцією С. Пилипенка. 2 т. Харків: Державне видавництво України, 1928-30.

Лепкий, Богдан. Незабутні; літературні нариси. Берлін: Накладом "Українського слова", 1922.

_______ Три портрети. Львів: Видавнича спілка "Діла", 1937.

_______ "Українська література в 1905 році." Буковина, 78 (1906), стор. 1.

_______ "Українська література в 1905 році." Буковина, 81 (1906), стор. 1.

Лесин, В. М. Творчість Василя Стефаника. Видавництво Львівського університету, 1965.

Лесин, В. М., Пулинець, О. С. Словник літературознавчих термінів. Видання друге. Київ: "Радянська школа", 1965.

Літературно-критичний альманах. Книжка перша. Київ: 1918.

Луцький, Остап. [О. Люнатик]. "Іван Храмко." Без маски; історія новійшої літератури, причинки-проблеми-дезідерати. Коломия: Накладом автора, 1903, стор. 6.

_______ Лист до Літературно-наукового вістника. 19 липня 1906. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 3, ч. 1632, стор. 371.

_______ Лист до Ольги Кобилянської. 4 квітня 1902. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 14, ч. 256.

_______ Лист до Ольги Кобилянської. 8 липня 1902. Київ: Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 14, ч. 1258.

_______ Лист до Ольги Кобилянської. 16 листопада 1904. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 14, ч. 1128.

_______ Лист до Ольги Кобилянської. 6 червня 1905. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 14, ч. 1270.

_______ "Лист до Гната Хоткевича." Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, стор. 14-15.

_______ "Молода муза." Діло, 18 листопада (1907).

_______ "Сергій Єфремов." Без маски; історія новійшої літератури, причинки-проблеми-дезідерати. Коломия: Накладом автора, 1903, стор. 23.

Луцький, Юрій, ред. Ваплітянський збірник. Видання друге. Торонто: Видання Канадського інституту українських студій, 1977.

_______ Остап Луцький - молодомузець. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968.

Майдан, Іван. "Поезія як мистецтво." Музагет, 1-3 (1919), стор. 79-98.

Маковей, Осип. "Дрімаючі душі." Буковина, 3 листопада (1901).

_______ "Лист до Василя Стефаника." 9 березня 1898. Літературна Україна, 27 листопада (1964).

_______ [О. Ст.]. "На соняшних левадах." Світ, 18 (1906), стор. 3-4.

Маяковский, Владимир. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 12.

Меженко, Юрій. "Нотатки на сторінках 'Днів' - першої книжки Євгена Плужника." Життя й революція, 8 (1906), стор. 76-83.

Мельник, Петро. "Три роки." Нова генерація, 11 (1930), стор. 17-26.

Микитенко, Іван. "Новий етап." Гарт, 4-5 (1928), стор. 94-105.

Миронець, Іван. "З історії літературних взаємин 90-900-х років." Вступна стаття. Прозаїки 90-900 рр.. Харків: Книгоспілка, 1930. Т. 2.

Михайловський, Н. К. Полное собрание сочинений. С. Петербург: Изд. "Русское богатство", 1906. Т. 3-4.

Музичка, Андрій. Марко Черемшина. Харків: Державне видавництво України, 1928.

_______ "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського." Коцюбинський: збірник статтів. Харків-Київ: "Література й мистецтво", 1931. Т. 1, стор. 78-114.

_______ "Творча метода Валеріяна Підмогильного." Червоний шлях, 10 (1930), стор. 107-121.

Мухина, Галина. Інтерв'ю з Миколою Бажаном. Київ, 11 червня 1981.

Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків-Київ: Державне видавництво України, 1928.

Нечуй-Левицький, Іван. "Сьогочасне літературне прямування." Правда, т. 2 (1878), стор. 3-43.

Ніковський, Андрій. "Бог Апполон." Vita nova. Київ: Т-во "Друкар", 1919, стор. 143.

_______ Vita nova. Київ: Т-во "Друкар", 1920.

_______ "Ліра П. Куліша." Книгар, 23-24 (1919), стор. 1538-1539.

_______ [А. Василько]. "Нелітература." Рада, 115 (1910), стор. 2-3.

_______ "Про 'Місто' В. Підмогильного." Життя й революція, 10 (1928), стор. 104-114.

Новицький, М. "Шевченко в процесі 1847 р. і Шевченкові папери." Україна, 1-2 (1925), стор. 75-84.

Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963.

Ортега-і-Ґассет, Хосе. Бунт мас. Переклад з еспанської Вольфрама Бурґгардта. Нью-Йорк: Видання Організації оборони чотирьох свобід України (ООЧСУ), 1965.

Пачовський, Василь. Жертва штуки. Львів: "Молода муза", 1906.

_______ Лист до Івана Франка. 31 грудня 1906. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 3, ч. 1633, стор. 247-250.

Пеленський, Є. Ю. Вступна стаття. Соняшні кларнети. Краків: Українське видавництво, 1941.

Петренко, Павло. "Естетичне 'вірую' Миколи Євшана." МУР, збірник 3 (1947), стор. 29-32.

Петров, Віктор. "Естетична доктрина Шевченка." Арка, 3-4 (1948), стор. 38-40.

_______ "Методологічно-світоглядові напрями в українській етнографії XIX-XX ст." Енциклопедія українознавства в двох томах. Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949. Т. 1, ч. 1, стор. 184-187.

_______ Пантелимон Куліш у п'ятдесяті роки. Київ: Всеукраїнська академія наук, 1929. Т. 1.

_______ "Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття: 1920-1945." Науково-літературознавчий збірник. Авсбург: "Світання" - "Брама Софії", 1946. Ч. 2, стор. 43-53.

Петров, Н. И. Очерки по истории украинской литературы XIX столетия. Киев: Тип. И. и А. Давиденко, 1884.

Пилипенко, С. "П'ятиріччя 'Плугу'." Культура і побут; додаток до Вістей, 13-14 (1927).

Пільгук, Іван. У пошуках художньої правди; вибрані статті. Київ: "Дніпро", 1969.

Погребенник, Федір. "Дебют Василя Стефаника." Радянське літературознавство, 1 (1967), стор. 57-62.

Поліщук, Валеріян. "А все ж хуторяни." Плужанин, 3 (1927), стор. 37-40.

_______ "Лист до газети 'Комуніст'." Комуніст, 4 грудня (1929).

_______ Пульс епохи; конструктивний динамізм чи войовниче назадництво? Харків: Державне видавництво України, 1927.

_______ "Шляхи й перспективи в сучасній українській літературі." Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 35-36.

Прозаїки 1890-1900 рр. Харків: Книгоспілка, 1930. Т. 2.

Пчілка, Олена. "Старицький М. П." Киевская старина, 5 (1904), стор. 400-409.

Рабічев, Н. "Завдання пролетарської літератури." Гарт, 12 (1929), стор. 95-111.

Редакційний комітет. "Наше слово." Саїт, 1 (1906), стор. 1-2.

Рильський, Максим. "Про двох поетів." Життя й революція, 8 (1926), стор. 84-89.

Родько, М. Д. Українська поезія перших пожовтневих років. Київ: "Наукова думка", 1971.

Розенберг, О. "Про велику форму." Критика, 2 (1929), стор. 40-56.

Рубчак, Богдан. "Героїзм малих діл." (Ситуація української літератури навколо 1878 року). Сучасність, 3 (1979), стор. 61-90.

_______ "Пробний лет. Тло для книги." Вступна стаття. Остап Луцький – молодомузець. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968, стор. 9-51.

Рудик, Дмитро. "Їх шлях." Західня Україна; альманах. Харків: Державне видавництво України, 1927, стор. 183-214.

_______ "Василь Стефаник." Життя й революція, 4 (1927), стор. 57-63.

Рудницький, Михайло. "Багата література." Шлях, 12 (1918), стор. 47-57.

_______ "Що таке 'Молода муза'?" Вступна стаття. Чорна Індія "Молодої музи". Львів: "Діло", 1937.

Савченко, С. Вступна стаття. Експресіонізм та експресіоністи; література, малярство, музика сучасної Німеччини. Київ: "Сяйво", 1929.

Савченко, Юрій. "Лірика болю й безсилої віри." Плужанин, 7 (1927), стор. 43-47.

_______ "'На камені'." Критика, 4 (1928), стор. 81-91.

Савченко, Яків. "Боротьба за світогляд." Життя й революція, 4 (1930), стор. 103-128.

_______ Доба і письменник; критика. Харків: Державне видавництво України, 1930.

_______ "Мертве й живе в українській поезії." Життя й революція, 1 (1929), стор. 118-138. 2 (1929), стор. 122-139.

_______ Поети і белетристи. Харків: Державне видавництво України, 1927.

_______ "Проблеми культурної революції і українська радянська література." Літературно-науковий вістник, т. 98 (1929), стор. 154-162.

Сверчков, Н. А. "Конструктивизм." Краткая литературная энциклопедия. Москва: Издательство "Советская энциклопедия", 1966. Т. 3, стор. 713-714.

Семенко, Михайло. [Цебро, Анатоль]. "Футуризм в українській поезії." Семафор у майбутнє, травень (1922), стор. 40-43.

Семенко, Михайль. Шкурупій, Гео. Бажан, Микола. Зустріч на перехресній станції; розмова трьох. Київ: "Бумеранг", 1927.

Сенченко, І. "Спіралі і петлі." Валліте, 4 (1927), стор. 202-222.

Скрипник, Микола. Наша літературна дійсність. Харків: Державне видавництво України, 1928.

Слісаренко, Олекса. "Григорій Косинка. 'В житах'." Червоний шлях, 9 (1926), стор. 269-271.

Смолич, Юрій. Розповідь про неспокій. 3 т. Київ: "Радянський письменник", 1968-1972.

Сріблянський, М. "Боротьба за індивідуальність." Українська хата, 2 (1912), стор. 96-108. 3-4 (1912), стор. 170-185.

_______ [Микита Шаповал]. "Доба хатянства." У кн.: Богацький, Ю., Шаповал, М., Животко, А. Українська хата: 1909-1914. Нью-Йорк: Видавництво Української громади ім. М. Шаповала, 1955, стор. 35-36.

_______ "Етюд про футуризм." Українська хата, 6 (1914), стор. 449-465.

_______ "З літературного життя на Україні за 1910 рік." Українська хата, 2 (1911), стор. 111-122.

_______ "Літературна хвиля." Українська хата, 1 (1913), стор. 27-35.

_______ "На сучасні теми." Українська хата, 11 (1910), стор. 682-696.

_______ "На сучасні теми." Українська хата, 2 (1911), стор. 111-122. 3 (1911), стор. 170-186.

_______ "Національність і мистецтво." Українська хата, 12 (1910), стор. 732-741.

_______ "Наша література." Українська хата, 7-8 (1909), стор. 413-431.

_______ "Поет і юрба." Українська хата, 3 (1910), стор. 201-206.

Старицька-Черняхівська, Л. "Елементи творчости Коцюбинського." Літературно-науковий вістник, т. 62 (1913), стор. 204-219.

Старицький, Михайло. "Лист до П. О. Куліша." 1894. Твори у восьми томах. Київ: "Дніпро", 1954. Т. 8, стор. 534.

Степняк, М. "До проблеми поетики Павла Тичини." Червоний шлях, 5-6 (1930), стор. 129-146.

_______ "Валеріян Поліщук. 'Козуб ягід'." Плуг: літературний альманах. Збірник перший. Харків: Державне видавництво України, 1924, стор. 257-259.

_______ "Поети 'Молодої музи'." Чевоний шлях, 1 (1933), стор. 147-196.

Стефаник, Василь. Повне зібрання творів у трьох томах. Київ: Академія наук Української РСР, 1954.

_______ "Поети і інтеліґенція." Літературно-науковий вістник, т. 5 (1899), стор. 185-186.

Стешенко, Іван. "М. Старицький як поет." Літературно-науковий вістник, т. 66 (1914), стор. 40-46.

_______ "Новейшая украинская поэзия." Научное обозрение, 11 (С.-Петербург, 1902), стор. 36-55.

Сумцов, Н. Ф. "Украинский этнографизм." Украинская жизнь, 4 (Москва, 1912), стор. 17-21.

Тарнавський, Остап. "Поет Василь Пачовський." Вступна стаття. Василь Пачовський. Зібрані твори. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1984. Т. 1.

Твори Пантелеймона Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6.

Теліга, І. "Куліш-критик - принцип етнографічности." Україна, липень-серпень (1929).

Терновий вінок; літературно-артистичний альманах. Під ред. Олекси Коваленка. Київ: Видання Ів. Самоненка, 1908.

Товкачевський, А. "Література і наші 'народники'." Українська хата, 8 (1911), стор. 417-433.

Труш, Іван. "Василь Стефаник." Матеріяли до вивчення історії української літератури. Київ: "Радянська школа", 1961. Т. 4, стор. 312-316.

Українка, Леся. "Европейська соціяльна драма кінця XIX століття." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 207-232.

_______ "Завжди терновий вінець." Терновий вінок; літературно-артистичний альманах. Під ред. Олекси Коваленка. Київ: Видання Ів. Самоненка, 1908, стор. 7.

_______ "Заметки о новейшей польской литературе." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 174-206.

_______ "Малорусские писатели на Буковине." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 128-144.

_______ "Не так тії вороги, як добрії люди." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 19-26.

_______ Про літературу; поезії, статті, критичні огляди, листи. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1953.

_______ Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12.

_______ "Утопія в белетристиці." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 34-86.

Українські письменники; біо-бібліографічний словник. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1965. Т. 4.

Фащенко, Василь. Новела і новелісти. Київ: "Радянський письменник", 1968.

Филипович, Павло. Література; статті, розвідки, огляди. Нью-Йорк: Товариство приятелів творчости М. Зерова, 1971.

_______ "'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського." Життя й революція, 5 (1929), стор. 90-98.

Франко, Іван. "Вольні вірші." Літературно-науковий вістник, т. 35 (1906), стор. 1-2.

_______ "Декадент." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1952. Т. 11, стор. 60-61.

_______ "З галузі науки і літератури." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 18, стор. 186-199.

_______ "З останніх десятиліть XIX в." Літературно-науковий вістник, т. 15 (1901), стор. 1-19. Т. 15 (1901), стор. 48-67. Т. 15 (1901), стор. 112-132.

_______ Із секретів поетичної творчості. Київ: Радянський письменник, 1969.

_______ "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 18, стор. 504-511.

_______ "Лист до М. Драгоманова." 13 березня 1895. Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України; листування І. Франка і М. Драгоманова. Збірник Історично-філологічного відділу, ч. 52. Київ: Всеукраїнська академія наук, 1928. Т. 1, стор. 496-497.

_______ "Література, її завдання і найважніші ціхи." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 16, стор. 5-13.

_______ "Миколі Вороному, посланіє." З-над хмар і з долин. Впорядкував і уложив Микола Вороний. Одеса: 1903, стор. 1-3.

_______ "Михайло Старицький." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 17, стор. 303-345.

_______ "Маніфест 'Молодої музи'." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 16, стор. 372-378.

_______ "Найновіші напрями в народознавстві." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956. Т. 19, стор. 143-154.

_______ "Наша поезія в 1901 році." Літературно-науковий вістник, т. 17 (1902), стор. 33-48.

_______ "О. Люнатикові." Літературно-науковий вістник, т. 23 (1903), стор. 5-6.

_______ "Остап Луцький. 'В такі хвилі'." Літературно-науковий вістник, т. 35 (1906), стор. 180.

_______ "Передмова." М. Драгоманов. Листи до Ів. Франка і інших. Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1906. Т. 1.

_______ "Переднє слово до другого (київського) видання." З вершин і низин. Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1922, стор. 635.

_______ "Переднє слово до першого (львівського) видання." З вершин і низин. Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1922, стор. 634-635.

_______ "Переднє слово." М. Драгоманов. Шевченко, українофіли й соціялізм. Львів: Накладом Руської видавничої спілки, 1906.

_______ "Поезія і єї становиско в наших временах; студіюм естетичне; I. Дефініція поезії." Друг, 3 (1877), стор. 44-47.

_______ "Привезено зілля з трьох гір на весілля." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 16, стор. 379-381.

_______ "Принципи і безпринципність." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 114-119.

_______ "Старе й нове в сучасній українській літературі." Літературно-науковий вістник, т. 25 (1904), стор. 65-84.

_______ "Стефан Маллярме." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 18, стор. 512-513.

_______ Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1950-1956. Тт. 11, 16, 17, 18, 19.

_______ "Чи повертатись нам назад до народу?" Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956. Т. 19, стор. 40-49.

Хвильовий, Микола. "Культурний епігонізм." Думки проти течії. Харків: Державне видавництво України, 1926, стор. 47-58.

_______ Твори в п'ятьох томах. Ред. Григорій Костюк. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1978-1986.

Хоткевич, Гнат. "Лист." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 214-218.

_______ "Недруковані вірші Я. І. Щоголева." Літературно-науковий вістник, т. 4 (1899), стор. 1-3.

_______ "Посмертна згадка." Літературно-науковий вістник, т. 3 (1898), стор. 47-49.

_______ "'Пульсація живої мислі'." У: Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, стор. 90-91.

_______ "Яків Іванович Щоголів." Літературно-науковий вістник, т. 3 (1898), стор. 83-107.

Чапля, Василь. [Василь Чапленко]. "В шуканнях жанру." Критика, 3 (1929), стор. 50-60.

Чепурнюк, А. "Поезія 'вишуканих катастроф' ідеалістичної філософії." Червоний шлях, 1 (1934), стор. 176-186.

Черненко, Олександра. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Мюнхен: "Сучасність", 1977.

Чернявський, Микола. "Листи Михайла Коцюбинського до Миколи Чернявського." Червоний шлях, 10 (1926), стор. 230-238.

Чижевський, Дмитро. Історія української літератури від початків до доби реалізму. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1956.

_______ Літературно-історичні епохи. Авгсбург: Т-во прихильників УВАН, 1948.

_______ "Романтика." Енциклопедія українознавства в двох томах. Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949. Т. 1, ч. 2, стор. 753-760.

Чупринка, Григорій. "Микола Вороний." Українська хата, 1 (1912), стор. 22-26.

Шамрай, А. "Творчість Коцюбинського в літературному оточенні." Критика, 4 (1928), стор. 57-81.

_______ Творчість С. Васильченка." Червоний шлях, 4 (1926), стор. 178-203.

_______ Українська література; стислий огляд. Харків: "РУХ", 1928.

_______ "'Формальний' метод у літературі." Червоний шлях, 7-8 (1926), стор. 233-266.

Шерех, Юрій. "Білок і його забурення." Українська літературна газета, 9 (1957).

_______ "В обороні великих." МУР. Збірник 3 (1947), стор. 11-26.

_______ "На риштуваннях історії літератури." Українська літературна газета, 6 (1956).

_______ [Шевельов, Ю.]. Не для дітей; літературно-критичні статті і есеї. Нью-Йорк: "Пролог", 1964.

_______ "Поезія Миколи Зерова." Хорс, 1 (1946), стор. 112-126.

Шкурупій, Гео. "Блокнот Нової генерації'." Нова генерація, 11 (1929), стор. 338-340.

Щупак, С. "Імпресіоністичними манівцями." Критика, 3 (1929), стор. 22-34.

Щурат, Василь. "Іван Франко." Зоря, 1 (1896), стор. 16-17.

_______ "Поезія зів'ялого листя." Зоря, 5 (1897), стор. 97-98. 6 (1897), стор. 118-119. 7 (1897), стор. 135-137.

_______ "Се не декадент." Зоря, 5 (1897), стор. 5.

_______ "Французький декадентизм у польській і великоруській літературі." Зоря, 9 (1896), стор. 179-180. 10 (1896), стор. 197-198.

Яворський, М. Історія України в стислому нарисі. Київ: Державне видавництво України, 1929.

_______ Україна в епоху капіталізму. Харків: Державне видавництво України, 1925.

Якубовський, Фелікс. "В. Підмогильний. 'Проблема хліба'." Критика, 1 (1928), стор. 179-181.

_______ "Київські українські поети." Глобус, 8 (1927), стор. 122-124.

_______ "Ліричні приморозки." Глобус, 19 (1927), стор. 302-303.

_______ "На зломі українського імпресіонізму." Життя й революція, 3 (1927), стор. 312-320.

_______ "'Небезпека формалізму'." Критика, 9 (1929), стор. 8-28.

_______ "По українських журналах." Критика, 3 (1928), стор. 106-120.

_______ Силуети сучасних українських письменників. Київ: "Культура", 1928.

_______ "Степан Васильченко." Життя й революція, 12 (1928), стор. 114-130.

_______ " 'Філософія землі' в нашій літературі." Критика, 4 (1928), стор. 92-104.

Якубський, Борис. " 'Al fresco' Петра Карманського." Книгар, 16 (1918), стор. 949-952.

2. ІНШИМИ МОВАМИ

Bahrij Pikulyk, Romana. "The Expressionists Experiment in Berezil: Kurbas and Kulish." Canadian Slavonic Papers, 2 (1972), pp. 324-343.

Bann, Stephen. The Tradition of Constructivism. London: Thames and Hudson Ltd., 1974.

Conrad, Joseph. The Nigger of the <&A>Narcissus". London: J. M. Dent and Sons Lts., 1897.

Faulkner, Peter. Modernism: The Critical Idiom. London: Methuen & Co. Ltd., 1977.

Hamann, Richard. Der Impressionismus in Leben und Kunst. Marburg: Kunstgeschichtliches Seminar, 1923.

Hatzfeld, Helmut A. Literature through Art: A New Approach to French Literature. New York: Oxford University Press, 1952.

Hauser, Arnold. The Social History of Art. New York: Vintage Books, a Division of Random House, 1958. V. 4.

Holman, Hugh S. A Handbook to Literature. New York: The Odyssey Press, 1960.

Hutnikiewich, Artur. Od czystej formy do literatury faktu: główne teorie i programy literackie XX stulecia. Wydanie II uzupełnione. Toruń: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1967.

Ilnytzkyj, Oleh S. "Mykola Bazhan: Six Unknown Poems." Journal of Ukrainian Graduate Studies, 7 (1979), pp. 20-28.

________ Ukrainian Futurism, 1914-1930: History, Theory, and Practice. Unpublished Ph.D. dissertation, Harvard University, 1983.

Jastrun, Mieczysław. Poezja Młodej Polski. Warszawa: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1967.

Kleiner, Juliusz. Zarys dziejów literatury polskiej. Warszawa-Wrocław-Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1963.

Kronegger, Maria Elizabeth. "Impressionist Tendencies in Lyrical Prose." Revue de Littérature Comparée, 172 (1969), pp. 528-544.

________ Literary impressionism. New Haven, Con.: College & University Press, 1973.

Krzyzanowski, Julian. A History of Polish Literature. Warszawa: Scientific Publishers, 1978.

Martin, Kenneth. "Construction from Within." In: Stephen Bann. The Tradition of Constructivism. London: Thames and Hudson Ltd., 1974, pp. 283-287.

Nietzsche, Friedrich. Also Sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen. Leipzig: P. Reclam, 1883.

Podraza-Kwiatkowska, M. Programy i dyskusje literackie Młodej Polski. Warszawa: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1973.

Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Sheppard, Richard. "German Expressionism." Modernism: 1890-1930. New York: Penguin Books, 1981, pp. 274-291.

Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. Leipzig: R. Voigtlanders Verlag, 1925.

Sokel, Walter H. The Writer in Extremis; Expressionism in Twentieth-Century German Literature. Stanford, California, 1959.

Tarnawsky, Maxim. " 'Nevtomnyi Honets' v Majbutnie': An Existential Reading of Valerian Pidmohylny's 'Misto'." Journal of Ukrainian Graduate Studies, 7 (1979), pp. 3-19.

Toporkov, A. "Technological and Artistic Form." In: Stephen Bann, The Tradition of Constructivism. London: Thames and Hudson Ltd., 1974, pp. 26-32.

Weisstein, Ulrich. "Expressionism in Literature." Dictionary of the History of Ideas. New York: Charles Cribner's ~~Sons,~~ 1973. V. 2, pp. 206-209.

Wellek, René. A History of Modern Criticism: 1750-1950. New Haven and London: Yale University Press. V. 4.

________ "Romanticism in Literature." Dictionary of the History of Ideas. New York: Charles Cribner's Sons, 1973. V. 4, pp. 187-198.

Zieliński, Andrzej. Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815-1831. Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1969.

Zujewskyj, Oleh. "Tolstoy and Stendhal: The Problem of Impressionism." Paper delivered at the IXth Congress of the International Comparative Literature Association. Innsbruck, 1979.

________ "Zur ukrainischen Neuromantik: O. Kobyljans'ka und A. Schopenhauer." Ukrainische Romantik und Neuromantik vor them Hintergrund der europäischen Literatur. Symposium der Ludwig-Maximilians-Universitat München und der Weltvereinigung der ukrainischen Exilschriftsteller, Literaturwissenschaftler und Kritiker "Slovo" am 11. und 12. Januar 1983. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985, pp. 123-129.